

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 418 مايو 2005

البعد الفني للقصة والرواية
عبدالله خلف

الحداثة الشعرية بين النموذج والإنجاز
د. حسن مسكين مبارك

القراءات:

ديوان شهريار والمحتوى البشري
فاضل خلف

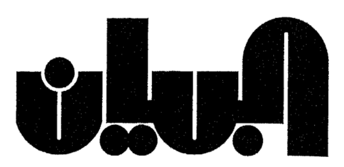
سيرة شعرية تبدعها د. نجمة إدريس
نورة ناصر المليفي

فراشة الشعر محمد يوسف
آدم يوسف

النص.. الأثر.. الخطاب
د. خيرة حمر العين

المعارف العلمية.. تكامل وترابط
ترجمة: د. الزواوي بغورة

مسرح العبث.. خلخلة فكرية.. وثورة جمالية
د. سعيد كريمي



العدد 418 مايو 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(418) MAY - 2005



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد

بُعد فني للقصة والرواية

بقلم: عبدالله خلف

بقي الكتاب مصدر نقل المعرفة مذ كان مخطوطاً إلى أن اتسعت آفاقه في الدنيا مع اختراع الطابعة الآلية في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، التي اخترعها الألماني غوتنبرغ.. ورُصدت المعلومات الثقافية والعلمية والدينية في طيات الكتب يتطلع عليها المثقفون في محيطهم، ورغم انتشار الكتاب مع تطور آلة الطباعة وما دخل عليها من الكهرباء والإضافات الفنية، إلا أن أبعاد انتشار المعرفة كانت حيث يصل الكتاب مع وسائل النقل واختلاط الشعوب والأمم واتساع حركة الترجمة، ثم تفتحت آفاق أخرى مع ظهور السينما وتطورها فجسدت الروايات والقصص وجعلتها في متناول المتعلمين والأُميين حتى صارت المعرفة موفورة لدى الجميع، وتناولت سينما أمهات الكتب لتضعها في أعين الناس.

ولكي نحصر الموضوع، نتناول بعض الأفلام العربية التي أوسعت من نطاق الثقافة فصارت أداة معرفية متاحة لدى الجميع من المتعلمين منهم والذين حُرموا نعمة العلم.. الفيلم العربي المصري ظهر في عام 1927 وارتقى بعد حين، ليواكب الأعمال الأدبية بعد ربع قرن، فصورت رواية (آثار على الرمال) ليوسف السباعي عام 1954.. لقد ظهرت أفلام قبل هذه الفترة في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، تناولتها الأفلام بطريقة فنية جميلة، تلقاها المثقفون والعامة من الشعب العربي والجمهور المحلي في مصر.. وذلك في أعمال طه حسين ويحيى حقي ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ومحمد عبدالحليم عبدالله ويوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس، ومن الأعمال الرائدة رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل وعُملت في فيلمين اثنين من إخراج محمد كريم الأول باسم فلاّح مصري صامت، وأعاده مع الفيلم الناطق سنة 1952. هذا المخرج عاش يستقطب الأعمال الأدبية بثقافته وتذوقه للأعمال المميزة مع درايته بحاجة المجتمع لتلقي ألوان من الثقافة الأدبية، وتناول بعد ذلك رواية «رصاصة في القلب» لتوفيق الحكيم، و«الحب لا يموت» للكاتب إبراهيم المصري.

وكانت بداية محمد كريم مع الروايات الناجحة منذ عام 1930 حتى نطق الفيلم العربي وخرج عن صمته.

ومن المخرجين الذين تذوقوا الأدب واختاروا منه العمل الجيد وأضافوا إلى جانب هذا العمل عملاً فنياً أدبياً آخر وهو السيناريو الذي يعجز الكاتب الأديب أن يقوم به، لما تتخلله بعض الرموز الفنية لتحرك الكاميرا مع المشاهد وأبعاد الأماكن المراد تصويرها والانتقال إلى مواقع الأحداث في الرواية لتُعطي الرواية المكتوبة حركةً حياتيةً متحركةً، فيها نبض دافق يُعايشه المشاهد أكثر من الكتاب الذي يستدرج خيال القارئ مع الوصف المدوّن.

وجاء مخرج آخر عايش المؤلفات

الأدبية فاختار منها للسينما وهو المخرج أحمد ضياء الدين فقدم فيلم «أين عمري» عام 1956. وبعد ذلك بعامين قام بإخراج فيلم قصة لإحسان عبدالقدوس وهو «عريس أختي»، ثم قدم «سكون العاصفة» لمحمد عبدالحليم عبدالله.

وازداد عدد المخرجين المتذوقين للأعمال الأدبية مثل حسام الدين مصطفى وحسين كمال، وحسن الإمام وكمال الشيخ وأشرف فهمي، وعاطف الطيب.

هكذا ارتبط هؤلاء المخرجون بالأدب العربي وتنافسوا على استخراج الأعمال المميزة، وكانت أُمنية الكُتّاب أن تعرض أعمالهم في السينما وذلك لانطلاقها نحو آفاق أرحب وأبعد من المكتبات وأيدي المثقفين المحدودة.

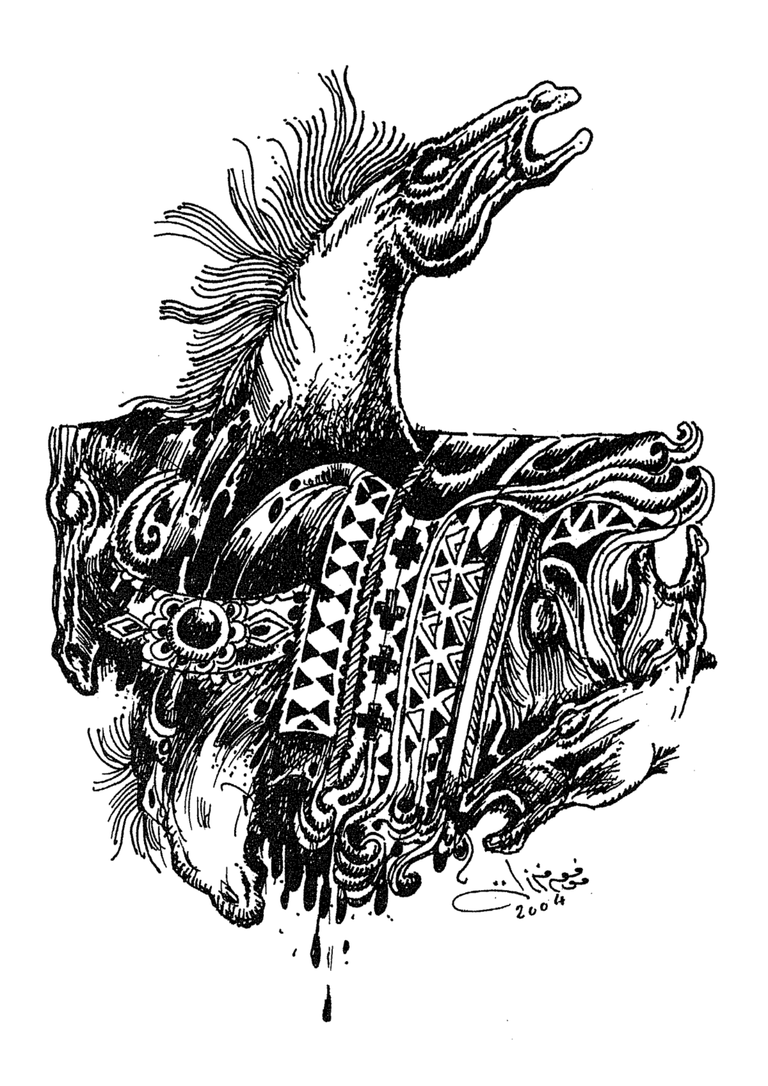
كان الشعراء في عالمنا العربي تتعلق آمالهم في أن تكون لهم خطوة اختيار أم كلثوم لقصيدة من قصائدهم أو عند المطرب العملاق محمد عبدالوهاب أو من جاء بعدهما من الفنانين الآخرين من المشاهير.

لم يعرف الناس الشاعر أحمد فتحي قبل أن يغني له محمد عبدالوهاب أنشودته الرائعة «الكرنك»، وبلغ ذروة المجد مع غناء أم كلثوم لقصيدته «أنا لن أعود إليك» وهكذا عرف على محمود طه بعد أن غنى له محمد عبدالوهاب «الجندول» و«كليوبترا» و«فلسطين».

إذا كان الغناء يمنح الشعر كل هذا القدر من الذكر والشهرة فما بالكم من الفيلم الذي يعرض على جميع الناس ويحمل اسم كاتب الرواية واسم الكتاب ويكون على ألسنة العامة والخاصة، وهناك من يقول بعد مشاهدته للفيلم: «قرأت الكتاب ولم يستهويني حتى تعلقت به إثر مشاهدتي للفيلم، فعدت إلى الكتاب لأعايش الرواية في تصور آخر، أرى الشخوص وكأنها تتحرك في خيالي وفي الأمكن التي صورها الفيلم، هكذا الأفلام قد أعطت بُعداً فنياً للأدب أوسع من آفاق المعرفة لمختلف الثقافات الإنسانية.

هكذا اتسعت آفاق الأدب العربي مع أضواء السينما كما ارتقت الأفلام العالمية الغربية مع روائع القصص، وازدهرت أعمال الأدباء ونتاجهم الأدبي مع ارتقاء السينما وصار في الصدارة إحسان عبدالقدوس الذي بلغت أعماله الأدبية المصورة في 44 فيلماً ونجيب محفوظ في 41 فيلماً ويوسف السباعي في 12 فيلماً، وجاء بعدهم أمين يوسف غراب، وثروت أباظة ومحمد عبدالحليم عبدالله، وظهرت أفلام صورت قصصاً قصيرةً أبدع المخرج في نقل فكرتها ثم أضاف إليها إضافات فنية في السيناريو وهو فن أدبي آخر.. «وأعطى السينمائيون لأنفسهم الحق في إحداث ما يرونه من تغييرات في النص الأدبي تحت مسميات عديدة أبرزها أنها رؤية سينمائية وتمت إضافات عديدة لبعض النصوص، بعد أخذ الفكرة من القصة القصيرة وزيد عليها لتكون مادة لفيلم مطول» محمود قاسم السينما والأدب في مصر 1927 ـ 2000م.

وتعامل مع الأدب يوسف جوهر في فن السيناريو في «ظهور الإسلام» و«دعاء الكروان» لطه حسين، ونالت السينما من أعمال يوسف إدريس وعبدالحميد جودة السحّار ويحيى حقي وعبدالرحمن الشرقاوي وصالح مرسي ود. محمد حسين هيكل ومحمد فريد أبوحديد.. وهكذا اتسعت آفاق الأدب العربي مع السينما ثم مع المسرح والفنون الإذاعية.


2004



- الحداثة الشعرية العربية

د. حسن مسكين مبارك

الحداثة الشعرية العربية

بقلم: د. حسن مسكين مبارك
المغرب

استهلال:

إن الخرق أو الانزياح من أهم الآليات المنتجة لأي عمل أدبي خلاق، لقد نبه إلى ذلك - ومنذ القديم، النقاد، والبلاغيون واللسانيون، وقبل هؤلاء جميعاً، الشعراء، بوصفهم منتجي هذا الخطاب المسمى شعراً، هذا الذي شغل الدنيا، وشكل عناية خاصة لدى العرب القدماء، وتواصل عند المحدثين، وما زال، رغم منافسة أجناس أخرى له، وبخاصة السردية منها، انطلاقاً من محاولة الإجابة على أسئلة عدة، تتعلق بـ: - حدود العلاقة بين الحقيقة والمجاز، المحاكاة والتخييل، الطبع والصنعة، المعنى ومعنى المعنى، إلى غيرها من القضايا التي شكلت محور عناية النقاد، والتي اتخذت مسميات أخرى حديثاً، وصولاً إلى إنتاج مفاهيم أكثر خصوبة، وأشد تعقيداً، على نحو ما نجده في مصطلح «الحداثة».

فما الحداثة إذن؟

يمكن القول إن هذا المصطلح ملغز وشفاف في آن واحد، فهو يحيل على التقدم، والتجديد اللانهائي في مجال العلوم البحتة، ولكنه في مجال الأدب أكثر تعقيداً، فهو إذ ينحو منحى «تحديثياً» في الآليات، والأدوات، والتصورات، ينهل أيضاً من منابع «أصيلة»، ضاربة في عمق اللغة الإنسانية، بمعينها الذي لا ينضب، وإنما يحيى مثمراً في كل وقت وحين: بمعنى أننا أمام تجليين أو حالتين: «التأصيل والتحديث»، وفي كل منهما «يتدخل الوعي البشري بالإرادة والتوجيه والانتقاء، تدخلا يهدف في النهاية إلى تحرير طاقات التفكير والتخييل والتعبير، وصولاً إلى إبداع طريف وابتكار جديد وخلق جريء، يتجاوز مشارف الفن إلى الإنسان بما هو فرد ومجتمع ومشروع حضاري، ينحو بذاته نحو التحكم في الطبيعة، وينمو بالاحتكاك مع المجتمعات» فهي إذن استمرار أو سيرورة وتجاوز:

استمرار للنشاط الإنساني الخلاق، وتجاوز للغة، وحدود التصورات، واستشراف للمحتمل أو المتوقع. من هنا بالذات تأتي بساطتها، وتعقدها، لأنها تعنى بقضايا اللغة والتصور لدى هذا الإنسان الذات والموضوع في آن. ومن هنا أيضاً تكتسب أهميتها وخطورتها، في انفتاحها على الممتد، واللانهائي، ولكن في تجلياتها المكثفة، والمشحونة بدلالات التماهي بين الأصيل والمبتدع، بين الدوال والمدلولات، بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون أو يتولد.

ويمكن القول - بداية - أول إن أولى سمات الحداثة، هو مظهرها الكتابي أو البصري، ضدا على مظهرها السمعي، الذي هو سمة مميزة للنص القديم. غير أن هذا الانتقال الجوهري من الشفاهي نحو البصري، لم يلغ علامات التقاطع، وإنما عدلها، ونوع منها، فأغناها، استجابة لحاجيات فنية، وفكرية، مرتبطة براهنية هذا الإبداع: أداة، وتصوراً، ورؤيا. ومعنى هذا أننا يجب أن نراعي - بداية - هذا الاختلاف الجوهري بين نتاجين فنيين، أي بين النتاج القائم على المظهر الشفوي الذي يعطي الأولية شبه المطلقة «للمنتج»، هذا الذي يوجه المتلقي ويتحكم - بإنشاده الخاص - في إنجازات التلقي، تبعاً لإنجازات المنشد، التي تصبح هي الموجه الأكبر لتأويلات المتلقي، في حين تتحول العلاقة بين المبدع والمتلقي في النتاج المستند إلى المظهر البصري إلى آليات مكثفة ومعقدة، فبالإضافة إلى خاصية الإيقاعات، يستحضر المتلقي الخطوط، والتشكيلات والبياضات، والأرقام، والعلامات، حيث تصبح عملية التلقي مضاعفة، تراعي الخرق والخلق الشفوي إلى جانب الخرق والخلق الخطي.

وهكذا، إذا كانت أهم خصائص الحداثة الغربية قد تشكلت بإنتاج «نوع» من «القطيعة» مع الماضي، هذه القطيعة التي لم تكن كلية أو شمولية كما يوهم بذلك البعض، بل كانت انبثاقاً جديداً للتقاليد، وتفجيرها في أمكانها المناسبة لا بطريقة عشوائية بعد تملكها - طبعاً - هذا ما تقوله الباحثة «جوليا كريستيفا» عن النصوص الأولى في الحداثة الفرنسية: «إن هذه النصوص تفترض وجود طبقات من النصوص، المعاصرة لها أو السابقة عليها، وهي تتملكها كلها، لتأكيدها أو لرفضها، أي تصبح بحوزتها على أية حال، كما لو أن النصوص هذه تمارس ضغوطاً على النص الحديث، راسمة له إطاراً للحوار، لا بل عالماً دلالياً للتطارح، كما لو أنها تقوم بدور تحفيزي لفعل جديد، هو النص»، أي أننا أمام سيرورة لانتاجات فنية، تعكس نوع العلاقة التي هي تمثل، وتجاوز، استحضار، واستشراف، على نحو ما تطرحه علاقة المبدع العربي، من جهة بهذا التراث، ومن جهة بهذا الحاضر الذي يحياه تصوراً وإبداعاً، مما يعكس التنوع والتغاير، المخصب أي المولد لعطاءات بقدر ما فيها من الحداثة التي تواكب الواقع الجديد، بقدر ما تعكس جذور الإنسان المبدع عبر سلسلة من التراكم الحضاري،

المشبع بالخلق الفني، هذا الذي ما زال يمارس فعله، حتى في أكثر النصوص الشعرية (حداثة). الشيء الذي يدفعنا إلى تنويع وإثراء هذه الحداثة: تصوراً من خلال رؤية المنتج لها أولا: أعني الشاعر، الذي لا ينتج من لا شيء، ولا يؤسس من فراغ أو غياب، ولا يهدم، وإنما ينتج تأسيساً على تراكمات سابقة، تؤكد الأصيل، وتستشرف الحديث، الذي لا يخرج عن روح هذه الأصالة، ولا يركن لحدود الاتباع، أو الابتداع، فالقول بالقطيعة والهدم، كلام شعري، جميل، لكن الواقع يرفضه، أو لا يثبت صحته أو مشروعيته: فلا شيء يقوم من لا شيء، فكل شيء يبدأ بشيء سابق، بل إن القصائد الحديثة نفسها، إنما هي على حد قول الشاعر: أحمد المعداوي: «بنات، وحفيدات لقصائد سابقة».

ولكن كيف تجلت الحداثة عند المنظرين والنقاد العرب؟

يبدو أن الشاعر: علي أحمد سعيد (أدونيس) من القلائل الذين أنجزوا (تنظيرات) عن الحداثة الشعرية، سنحاول مناقشتها، بنوع من التركيز.

انطلق أدونيس في نقده «للشعرية» العربية الحديثة من نقد التصور العربي للأصول، واللغة والإبداع، جاعلا: «الاتباع» و«التقليد» أبرز سمتين، تحكمان المنظور العربي، حتى لأحدث القضايا الشعرية، التي هي: تجاوز وخلخلة دائمة، ومستمرة، منفتحة ولا نهائية وغير محكومة بقوانين أو ضوابط. وقد برز هذا التصور فيما سماه: «صدمة الحداثة» و«أوهام الحادثة» فأما صدمة الحداثة، فقد استخلصها من مشروعه عن «الثوابت والتحولات»، بدءاً من: «الأصول»، إلى «تأصيل الأصول».

وأما: «أوهام الحداثة»، فقد استخلصها من مشروعه التمهيدي لمرحلة متميزة في تاريخ الإبداع الشعري العربي، بدءاً من نقد القوانين المتحكمة في النتاجات المتراكمة عبر هذا التاريخ الطويل، والتي هي: الزمنية، المغايرة، المماثلة، التشكيل النثري والاستحداث المضموني، مؤكداً على ضرورة إنتاج تصور مغاير، يراعي مسألة التمثل، والنقد، فالتجاوز لإنجاز حداثة إبداعية حقيقية، ليست وهمية، وذلك انطلاقاً من إقامة تمييز واع، وعميق بين ما نسميه «حداثة» وما هو «إبداع»، ذلك أن الشعر عنده لا يميز بحداثته التاريخية أو الزمنية، بل بما يحققه من إنجازات «إبداعية»، تتجاوز الزمن، لتقيم في كل الأزمنة، غير المحددة أو المحدودة، بمعنى أن شرط الحداثة، هو إنتاج «الإبداع» «لا الاتباع»، التجاوز، لا التواصل أو التتابع، وهذا بالذات ما ركز عليه في مشروعه: (الأصول ـ تأصيل الأصول ـ صدمة الحداثة) الذي كشف فيه عن غياب شروط إنتاج الحداثة، بالشكل الذي رسمها في أعمال نظرية عديدة، حيث لم يتحقق التجاوز، حتى في النتاجات الحديثة زمنياً، أي أنه ينفي عنها سمة الحداثة الشمولية إلا في إبداعات نادرة، كتلك التي أبدعها هو

نفسه، واستحقت هذا الشرط المميز، والنادر، المتفرد، بل إن أدونيس قد ذهب أبعد من هذا، حين أثبت «الحداثة» لمبدعين ومؤلفين آخرين، وفي إبداعات شتى، ونفاها عن شعراء محدثين:

وهكذا نجده قد تصور الحداثة عند: التيارات الفكرية والسياسية الرافضة، والمعارضة عند: المتصوفة والشيعة والخوارج والزنوج والقرامطة، وكل الحركات الثورية «الخارجة»، والاعتزالية والعقلانية، والإلحادية، أي عند تيارات فنية عرفت برفضها وخروجها عن كل ما هو قائم، ومقنن، سياسياً، وفكرياً، وفنياً، كما هي عند: الحلاج، والنفري، وأبي نواس وغيرهم. وهكذا يعلن أدونيس ـ مثلاً أنه إذا كان «لنا أن نختار بين متدين تضعه الحرية في مأزق، وما جن يتخذ من هذا المأزق مخرجاً، فإننا، نختار الثاني، لأنه يعرف من الحقيقة، أكثر ـ مما يعرف الأول» !!

وإثر تتبعه لمسيرة الإبداع العربي، خلص ـ أدونيس ـ إلى ثمة حداثة عربية أصيلة في إبداعات هؤلاء الرافضين، مثل (الحلاج وأبي نواس)، غير أنها تعرضت لعوائق حالت دون استمرارها، وتطويرها إلى حداثة معاصرة، أساسها الحرية المطلقة، «والفوضى التي هي سبيل التحرر من القوانين، التي هي أيضاً طريق للتجاوز، والإبداع» !!

وقد تجسدت هذه العوائق في شكلين من القطائع:

الأولى: مثلها العثمانيون.

الثانية: جسدها الغرب، وأمام هذا الوضع الجديد، والغريب عن سيرورة الإبداع، وقفت الذات العربية، خارج التاريخ، متأرجحة بين عالمين، أو مظهرين: الأول: يغريه بالتوقف، والسير على المنوال السابق والثاني، يغريه بالتحديث الجذري، والقطع الكلي، حتى عن ذاته، وبين هذا وذاك ظل الإنسان العربي:

(بين ـ بين)، خارج أي موقع في سيرورة التاريخ، يعيش فراغين، أو انسلاخين: الأول: عن الماضي العربي، والثاني عن الحاضر الغربي.

أدونيس وخطاب الأزمة:

إن أبرز سمة ميزت خطاب أدونيس حول الحداثة، هو هذا التماهي بين عمق الظاهر، وتناقض الغابر، ذلك أنه رغم ما يبدو من تميز، وخصوصية في تجليات هذا الخطاب، الذي ردده مجموعة من النقاد، وأشاد به العديد من الدارسين، والباحثين: أمثال: أمين الريحاني ومارون عبود، وسعيد عقل، وخالدة سعيد في المشرق، ومحمد بنيس في المغرب؛ إلا أن هذا الخطاب تعتريه بعض التناقضات، الناتجة ـ أساساً ـ عن هذا التعميم، والإبهام، في المفاهيم، كما هو الحال في مصطلح «الحداثة»، حيث نلمس تجريداً له من كل أصوله، وحمولاته المعرفية والثقافية الخاصة، وذلك حين يفرضها ـ قصراً ـ على إنجازات فكرية، وسياسية، وفنية سالفة، تميزت بخصوصيتها الواضحة، والمغايرة لما تتميز به «الحداثة» التي

عرفت في النقد العربي القديم، ولا بقضايا الحرية، والرفض على امتدار التاريخ العربي، ناهيك عن هذا الإسقاط الملحوظ لسياقات مختلفة، لا تسمح بالتماثل وإنما بالتمايز، الذي هو مطلب عند أدونيس نفسه. هذا بالإضافة إلى أسئلة أخرى متعلقة بمشروعية نفي «الحداثة» عن الإبداعات الشعرية المعاصرة لمبدعين معاصرين أو حداثيين، وإضفاءها - بالمقابل على إنتاجات غير حديثة بالمفهوم العميق للحداثة الشعرية، بما هي حداثة: لغة وصور، وأخلية، وإيقاعات، وتصورات، وليست مجرد حداثة رفض أو خروج، أو اعتراض كما ذهب إلى ذلك أدونيس، لأننا إذا أخذنا بتصوره، فإننا سنكون ملزمين بالتساؤل عن مشروعية نتاج هذا الشاعر نفسه قبل أي مبدع آخر، وذلك انسجاماً مع أطروحته في هذا السياق.

ويبدو لي أن المخرج الأقرب إلى تفادي هذا النوع من التعميم، وهذا الصنف من الإيهام، هو تحديد ماهية، وطبيعة هذه الحداثة، ومحاولة وصف إنجازاتها، وكيفيات اشتغالها «شعرياً»، حتى نتمكن من تمثلها، وبالتالي رفع كل التباس قد يشوب تصورنا لها، تمهيداً لترسيخ نقد، يساير تطورها بنوع من الشفافية والوضوح، الذي يساهم في إغنائها، بدل خلق أزمات، تعوق مسيرتها الفنية.

وسأكتفي - في هذا المقام - بعرض أهم القضايا المرتبطة بها، دون أن أدخل في تفاصيل نقدية، والتي - ربما خصصنا لها حيزاً آخر بحول الله.

ماهية الحداثة:

الحداثة في مفهومها البسيط، هي تلك الحركة الشعرية، التي اتخذت بنى ومضامين وأشكالاً، مغايرة للنموذج القديم، ويمكن تحديدها - تاريخياً - ببداية الخمسينيات، وفي العراق بالذات، معنى هذا أن ما اعتبره أدونيس حداثياً، لا يندرج في هذا المجال: (أعني تلك التيارات الرافضة أو الخارجة × سواء كانت فكرية أم إبداعية)، ومعنى ذلك أيضاً أن الحداثة التي نحن بصددها، هي تلك النتاجات الشعرية المحكومة بقوانين، وشروط مميزة لطبيعتها، خاصة في علاقتها مع بنى معرفية وسياسية، وثقافية كانت سائدة، سواء في العالم العربي أو الغربي، والتي من أبرزها: ظهور مفهوم «الدولة»، بما هي مؤسسات ثقافية، وجامعات، وإعلام حر، ومستقل، وأفكار حرة، وفنون متنوعة، أهمها التشكيل البصري، الذي لفت الأنظار إلى الرؤية بدل السماع الذي كان المهيمن الأكبر في النتاج الفني السابق، يضاف إلى هذا تحول مظاهر الحياة إلى التعقيد، والسرعة، وما صاحبه من عنف وقلق، واضطراب، سواء في مواجهة الذات العربية لنفسها أو في مواجهتها للآخر (الغربي)، هذا الذي لم يكن متماثلاً، بل متنوعاً، فيه: الحر، العادل والمستغل، المستعبد. كما أن هذا الماضي العربي لم يكن واحداً، بل فيه الرسمي، والمهمش، الشعري والسردي، الشفاهي والمكتوب، الغابر

والظاهر، فيه الامتداد، والتقاطع، وصولاً إلى هذا الحاضر، الذي لا يخلو من تنوع، أيضاً، تنوع إلى حد التناقض، والصراع، والشروخ، هذه التي انعكست على الذات المبدعة، وبالتالي على نتاجها الشعري الذي ظل يساير هذه التحولات، بنص «حديث» يعكس ـ بنوع من التفاوت ـ التناقضات، والاختلافات والصراعات، بل والتعقيدات، من خلال التركيز على الهامشي، واليومي، والمجهول، والحلم، والأساطير بدل السامي، والمعلوم، والمتشابه، والمعروف. وهكذا ـ إذن ـ إنما في هذه المواضيع، والآليات ـ على اختلاف منابعها، ومصادرها وتشكيلاتها، يجب البحث، أي في:

«البناء الحديث ـ والتشكيل الموسيقي والصورة الشعرية، والرمز الشعري والتراث، والتلقي: أي عن كل ما جعل من هذه الرسالة اللفظية أثراً شعرياً حديثاً وليس أثراً إيديولوجياً رافضا:

أ ـ شعرية البناء الحديث:

إذا كانت شعرية النص، تحدد بمدى تفاعل مجموع آلياته، فإن أبرز سمة ميزت النص الشعري الحديث، هي «التنويع»، وذلك بأساليب عديدة، وبأشكال مختلفة، أهمها إنجاز وحدة، ناظمة لجسد النص، ليس بما هو ظاهر، لفظي، وإنما عبر موضوعة الذات منتجة الخطاب وموضوعه في آن: فهي التي تبدع، فتسير الرسالة، عبر الخرق، والإنزياح، والتقنيع، لتحمل معها هموم الآخرين، بنوع من الاختلاف والائتلاف، الوحدة، والتنويع، التماثل، والتغاير، وذلك على مدارات النص، دون تمييز أو مفاضلة، وإنما بجعل النص يشكل جسداً واحداً، بأعضاء مختلفة، كل يؤدي دوره في إنتاج الوحدة عبر التنويع: سواء كان ذلك بخلق توازيات كما في قول: الشاعر المصري: فوزي خضر في قصيدته: «من أوراق الإسكندرية»:

وكان أبي...
يعلمني طعام البيت والدرسا
ويحكي لي عن الخطوات..
على أفهم الطرقات..
علي في زحام العمر لا أنسى

ويترك لي حصاد الأمس في كفي.

إن خلف هذه التعارضات الظاهرة بين الذات منتجة الخطاب والذات المستقبلة خيط رابط من الوحدة الدلالية، النابعة من هذا الإحساس بمسؤولية الإثنين معاً في المواجهة، وإنجاز التحدي، وصولاً إلى خلق عالم بديل، تحقق فيه الذاتان معاً حلمهما، وتمحوان صدأ الماضي، وعتمة الحاضر لتملكان في النهاية سر الوجود عبر امتلاك القوة في العبور، والاجتياز.

ب ـ التشكيل الموسيقي:

اتضحت معالم الحداثة أيضاً عبر تنويعات في مجال الإيقاع نمثل لها بتنويعات ثلاثة، على نحو من التدرج: بدءاً من الأسطر المتوالية، كما في قول بدر شاكر السياب: في قصيدته: «أغنية السلوان»:

وكنا لو حتى نافذة في هيكل الحب

فلو نفترق لم ينفذ النور إلى القلب
وكنا كــــجناحي طائر في الأفق الرحب
ولو لم نبتعد لم تسم نفسانا عن الذنب.

التخلي التدريجي عن النهاية العروضية المتكررة المستقلة، حيث غدت القوافي غير لازمة، وإنما تأتي انسياباً، وطبعاً، ومختلفة، حتى إنها قد تنتهي عروضياً دون نهاية دلالية.

تلاشي السطر، أو غيابه، فيما يعرف بالقصيدة المدورة، وصولاً إلى قصيدة النثر التي تجد إيقاعها الخاص في الكلمات ذاتها، وليس في الوزن، وذلك على نحو ما نجده في قول: أدونيس:

لم يبق خـــشب يكفي النار لكي تهيئ أعراسها. التاريخ ينتحب في العباءات متناثراً على البسط كحب فلفل لم يشهد مثله امرؤ القيس. وفي أمواج من الأغاني يسبح أبناء آدم كمثل مراكب نسيت الشواطئ.

هكذا غدت هذه التنويعات، أشكالاً موسيقية، مفتوحة، ولدت بناء مفتوحاً، يصعب إن لم يستحل إنجاز عروض يحكم شعرها، بقانون واحد، نموذجي، أو نمطي.

ولربما كان هذا من بين الأسباب التي دفعت بشاعر مميز وهو: الدكتور: أحمد المعداوي (المجاطي) إلى التشكيك في إنجازات الحداثة، ليس في هذا المستوى الإيقاعي فحسب، وإنما في المستويات الفنية الأخرى، بل إن ذلك كان سبباً إلى اعترافه بوجود أزمة في الشعر العربي الحديث، بنى عليها أطروحته مقدماً دلائل على هذا التصور، الذي يدعو إلى مزيد من البحث والنقاش.

ت ـ الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية إحدى أبرز المجالات التي كرس فيها شعراء الحداثة تنويعاتهم، وذلك عبر مظاهر عدة، سواء في المعجم حيث ثم المزج بين مجموعة من الأصناف، وبخاصة المهمشة والمبتذلة، والبسيطة منها، ضداً على الصنف السامي، الذي كان المهيمن الأكبر في النتاجات الشعرية القديمة، فمن نماذج ذلك قول الشاعر: أمل دنقل في قصيدته: «أوتجراف»

لن أكتب حرفاً فيه
فالكلمة ـ إن تكتب ـ لا تكتب
من أجل الترفيه
(والأوتوجراف الصامت تنهدل الكلمات عليه)
تحييه
وتطرز كل ثانية!
ماضيك
ـ وماضي الأوتوجراف ـ
بقايا شوق مشبوه
بصمات الذكرى فيك، وفيه
وخطى العشاق المحمومة أدمت كل دواليه
لكني أطرد كل ذباب الماضي عن بابي
فدعيه
غيري قد يصبح سطراً من ورق
يقلبه من يجهله أو من يدريه

يضاف إلى ذلك اكتفاء بعض الشعراء بالكلمات المبثورة، أو الناقصة التي تكون أبلغ بفضل صمتها المفتوح، ورمزيتها الموحية بدلالات تأويلية

عديدة، غالباً ما تمتح من سياق النص، وتستمر بتعالقها مع ألفاظ سابقة ولاحقة عليها والتي تزداد، عمقاً، وقوة، بفضل خاصية الغرابة والتناقضات، والتعارضات، المخصبة لمعاني عديدة، ودالة، على نحو ما نجده في قصيدة «الدار البيضاء»: للشاعر: أحمد المعداوي (المجاطي):

ها أنا ذا أمسك الريح
أنسج من صدا القيد راية
ومن صدإ القيد
مقبرة للحروف
ومحبرة للسيوف
وقيثارة للشجن
وأنت، على شرعة الصمت
ممدودة
بين قيدي وبيني
وبين حدود الوطن

وأما المظهر الآخر، فتركيبي، يشمل النحو والبلاغة، حيث يلجأ الشاعر إلى خرق الجملة النموذجية، نحوياً، بإنجاز جمل ناقصة أو قصيرة، أو خالية من الأدوات، والروابط على اختلاف أنماطها، إضافة إلى خاصية السرد اللغوي المستند إلى الزمن الحاضر، والآتي (الزمن الحالم)، بدل الماضي السائر في النتاج القديم: يقول الشاعر: «محمد الفيتوري» في قصيدته «القيامة»:

لتعانق نبوءتها هذه الروح..
ولتنصب أفقاً مشمساً، خيمة الطيب والخبز
ولتستحل فوهات البنادق
في كف حاملها، نهراً أبيضا
يتدفق عبر الحقول

وليظل اكتمال احكتالك فوق مدار الفصول

ونجد بالإضافة إلى ذلك، خاصية الاستدراك، والشك اللغوي الماثل في التساؤل الحائر، الذي غالباً، ما يقلق علاقة الأطراف المكونة لنحو الجملة، وصولاً إلى إنتاج مظهر بلاغي مفتوح ومكثف بأنواع من المجازات وأشكال من التخيلات، التي تصل أحياناً إلى حد التعارض، والتناقض، الذي يتطلب اعتبار السياق عند التلقي، بعيداً عن كل تجزيء، وهذا ما يكشف عنه عنصر آخر من أهم العناصر المشكلة للشعرية الحديثة، أعني:

ث ـ الرمز الشعري:

هذا الذي يصعب حصره، نظراً لاتساع حيزه، وغنى منابعه، واختلاف أصوله، ما بين الديني، والأسطوري، والقصصي والتاريخي والحلمي، واللاشعوري، إلا أنه يمكن أن نميز بين شكلين من الرموز: الأول «إحالي»، «مرجعي»، يقف عند مرجعه المحسوس، والقريب، أما الثاني، فـ: «شعري، يتجاوز العلاقة الإحالية بين الرمز والمرموز، ليخلق عالماً مشبعاً بالإيحاءات العميقة، والخصبة بأنواع من المجازات، والتخييلات غير المحددة أو المحدودة، بل الأصيلة، أصالة الطبيعة في نقاءها، والوجود في صفائه.

وينبغي التنبيه هنا أيضاً إلى تفاوت مستويات توظيف الشعراء لهذه الخاصية المتميزة في الشعر الحديث: فمنهم من وقف عند حدود

التوظيف الاصطلاحي، كما هو الحال عند بعض الشعراء المؤسسين في مراحل إبداعهم الأولى: على نحو قول الشاعر «بدر شاكر السياب» في قصيدة «مرثية جيكور»، حيث يضم مجموعة من الرموز في حيز ضيق، مما يخرجها عن خاصيتها الإيحائية، لتغدو أقرب إلى مصطلحات جوفاء، متساندة، تفتقد خاصيتها الرمزية العميقة: فهناك (هومير، البسوس، الرشيد، يزيد ـ الشمر ـ أبو زيد) تضم في فضاء ضيق، لا يسع هذه الرموز، سواء من حيث جانبها الفني أو التشكيل البصري، ناهيك عن هذا الإغراق في الاقتباس الإحالي: يقول:

ذلك الكائن الخرافي في «جيكورش و«هومير» شعبه المكدود جالس القرفصاء، في شمس آذر، وعيناه في بلاط «الرشيد» يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام، بالشدق والخيال الوئيل لا تزال «البسوس» محمومة الخيل لديه، وماخبا من» يزيد: نار عينين ألقتها على «الشعر» ظلال مذبحات الوريد كلما لز» شعر «الخيل أو عر «أبو زيده» التعلم الجنود.

ومنهم من راعى خصوصية التجربة، وذوبان الرمز في روح النص طبعاً، لا تكلفاً أو قصراً، وذلك بما يسمح بإنتاج نص جديد، فيه من الجدة والغرابة الفنية، والإبداع الجمالي، ما يؤكد براعة الشاعر في حسن استغلال الأبعاد الرمزية ودقة توظيفها بما ينسجم وتجربة الشاعر «الصادقة» فنياً في خلق روح جديدة لهذه الرموز، تجد فضاءخصباً، تنمو فيه، فتلد دلالات بعيدة، وظلال موحية، عميقة، على نحو قول: الشاعر: «محمود درويش» موظفاً «غرناطة» في بعدها التاريخي، الذي يستعيد حياتها من جديد، ليصير أفقاً، تستند إليه الذات العربية في إنتاج تحولها، الذي لن يكون إلا بمواجهة هذا الآخر: القديم ـ الجديد، هذا المستعمر، الغازي، الرائح ـ القادم، المتمكن، الفاتح، القاهر، الحاضر الغائب: عنا وفينا، ونحن لا زلنا هنا، نماشي الزمان، ونقيم لأرضنا وجهاً، لن يكون إلا الوجه الأصيل، الذي نستعيد فيه سيرتنا الأولى، سيرة غرناطة السليبة. هنا يغدو الرمز منتجاً، لدلالات بقدر ما تستمد بداياتها من امتدادات تاريخية أصيلة، بقدر ما يصبح روحاً تسري فينا، دون أن نتوقف عن الحركة، والحياة:

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي

كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها

ضيعة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي

في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من ذهب

من حرير الكلام المطرز باللوز، من فضة الدمع في

وتر العود. غرناطة للصعود الكبير إلى ذاتها ..

ولها أن تكون كما تبتغي أن تكون: الحنين إلى

أي شيء مضى أو سيمضي:

يحك جناح سنونوة...
فتصرخ: غرناطة جسدي
ويضيع شخص غزالته في البراري، فيصرخ: غرناطة
بلدي وأنا من هناك، فغني لتبني الحساسين من أضلعي
درجاً للسماء القريبة.

ج ـ الحداثة والتراث:

قضية التراث من القضايا التي قيل عنها الكثير، وتضاربت حولها المواقف والآراء، وتشعبت فيها التصورات، إلى حد يصعب معه حصر أبعادها، وضبط مجالاتها، لكن ذلك لا ينفي وجود قراءات تقارب صلب القضية، وتلامس جوهر موضوعها بنوع من المرونة والعمق في آن: بحيث تنطلق من تصور يراعي حداثة الشعر من جهة، وامتداد أصوله المتنوعة من جهة أخرى في سيرورة لا منتهية من التفاعل، المنتج باستمرار. والمنطلق من رؤية ترى أن «الإنقطاع عن العصر لا يشكل حداثة، بل وقوعاً في السلفية الناسخة والإنقطاع عن التراث لا يحقق التواصل بين النص والمخزون الإبداعي الكامن في لا وعي الجمهور على صورة استجابة جمالية قابلة للتعديل بحسب مقاييس المعاصرة».

وحتى لا نخوض في تفاصيل هذه الآراء المتشعبة حول التراث، سنقتصر هنا على عرض أهم العناصر التي يبدو أنها تشكل مفتاحاً أساسياً لفهم القضية، نعني بذلك:

ج ـ ١ ـ مفهوم التراث

ج ـ ٢ ـ تعامل الشعر الحديث مع التراث.

ج ـ ٣ ـ أنماط التراث الموظف في هذا الشعر.

ج ـ ٤ ـ تجربة توظيف الشكل البصري بين التجريب والتجريد.

ج ـ ١ ـ مفهوم التراث:

ليس للتراث مفهوم واحد في العصر الحديث، بل إنه يتنوع بتنوع المواقف والرؤى والإيديولوجيات المتحكمة في إنتاج كل تصور. هكذا فهم البعض ـ مثلاً ـ أن التراث وسيلة لبناء الهوية العربية أو الإسلامية في مواجهة (الآخر)، الأجنبي، الغربي، المغاير، الغريب والمختلف، وذلك انطلاقاً من الإجابة عن سؤال محوري، هو: من نحن؟ ومن نكون؟

حيث كان الجواب على هذا السؤال بمثابة المرآة التي عكست أفق التصور العربي لهذا التراث بداية. فمثل للبعض في العودة إلى كل ما يشكل رصيداً معرفياً وثقافياً ماضياً، خاصة منه الديني بكل تجلياته. ومثل للبعض الآخر بالعودة إلى المفاهيم والمناهج والمعارف الغريبة لتنحية هذا التراث واستبداله بكل جديد، مختلف وغريب وصولاً إلى ما يدعونه معاصرة أو تحديثاً. غير أن المتأمل للإجابتين معاً، يدرك أنهما قاصرتان، وقصورهما نابع من:

أ ـ ضيق الأفق في المفهوم، ذلك أن التراث لا يقف عند الإنجازات العربية (السالفة)، (العالمة) فقط، بل هو واسع يشمل الشفوي والمكتوب، العربي، وغير العربي الرسمي والمهمش، والشعبي.

ب ـ غياب العمق في التعامل مع التراث:

ذلك أن التصورين معاً، اعتمدا، إما على أخذه كما هو كلياً، دون إعادة توظيفه وصياغته، ضمن سياقات حديثة، أو معاصرة وإما على رفضه تماماً، وإنكاره كلياً. وأحسب أن تجليات هذه التصورات ظهرت عند مفكرين، ونقاد، وبعض الرومانسيين من الشعراء: نحيل هنا على سبيل التمثيل لا الحصر على كتابات: توفيق صايغ: (أضواء جديدة على جبران) وحبيب مسعود: (جبران حياً وميتا) وأمين الريحاني: (أنتم الشعراء) و(أدب وفن). في حين تمثل أهم الشعراء الجدد هذا التراث، اعتباراً لمنطلقات ثلاثة هي:

ـ توسيع مفهومه: حيث أصبح إنسانياً ولم يبق عربياً، ماضوياً ضيقاً ومحدوداً. بل يشمل الحضارة الإنسانية، بما فيها: العرب والفرس، والرومان والإغريق، والهنود...

كما أن التراث العربي ذاته قد اتسع فلم يعد هو المكتوب فحسب، بل أيضاً الشفاهي والشعبي، والمهمش.

ـ تعميق المفهوم: بحيث لم يعد التراث هو الموروث، بل والمكتسب بالقراءة والتأويل والنقد، والاختيار والإضافة، والتغيير، وإعادة الصياغة. لم يعد التراث عصراً أو زمناً، بل علاقة، يحكمها التشابه والاختلاف، الإتصال والإختلاف، الوحدة والتنوع، أصبح التراث عالماً يخلقه المبدع والشاعر حسب نوع العلاقة التي ينتجها ويبنيها بإحكام وانسجام.

ـ تغيير المفهوم: بحيث لم يعد التراث متصلاً بالزمن الماضي فقط، بل بالحاضر والآتي أيضاً، من خلال القراءات والاجتهادات والتأويلات التي تختلف باختلاف التراث إمكاناً وليس معطى. الشيء الذي فرض إعادة النظر في كثير من التصورات الثابتة والأفكار الراسخة، غير المقنعة.

ج ـ ٢ ـ تعامل الشعر الحديث مع التراث:

إذا ما استثنينا تلك المواقف التي صدر عنها المفكرين والشعراء العرب في تصورهم للتراث، خاصة الذين ينتمون منهم إلى المرحلة الرومانسية والتي أدت بهم إلى النظر إليه إما: (كمثال) أو (نموذج) سامي، أو إلى إقصائه، أو حتى إلى عصرنته، فإننا نجد أبرز الشعراء العرب الجدد استوعبوه، وتمثلوه بعد أن أحسنوا الإصغاء إليه، فنظروا إليه لا كنموذج أو مثال مطلق ؛ بل كإمكان وأفق للإبداع من جملة إمكانات أخرى، لها خصوصياتها المعرفية. وقد استندوا في ذلك على تصور حديث للشعر، هذا الذي لم يعد (بديعيا) و (تجديديا)، بل (تناصيا) و (تشاكليا)، يستند إلى مفاهيم أساسية: مثل (القراءة) و(التلقي) (التأويل) و(الشعرية)، هذه التي لا تكمن أساساً في النص فحسب، بل في إسهام المتلقي أيضاً، بعيداً عن سلطة المبدع السابقة والمطلقة. وخير ما نستدل به على هذا التصور هو الشعر ذاته، الذي يحمل المكان والزمان واللغة والإنسان، ويصوغ كل ذلك، ليخرج منه إنساناً أصيلاً، ملتزماً،

ومتميزاً في لغته وتصوره، يحاور من خلاله الأمكنة والأزمنة والأشخاص، لينتج منهم عالمه الحالم والمحتمل، والمنتقد، يقول الشاعر محمد الفيتوري في إنجاز شعري خاص يختزل ضيق أفق الفضاء العربي، ودور الآخر، الغريب، الآتي من الضفاف البعيدة، من خلال نموذج (البصرة):

هو لاكويسبي فقراء البصرة
يشعل في سعف النخل النيران
والبصرة تنشر في القلب فجائعها
وتكدس خلف مآقيها الأحزان

حيث نلمس هذا الحضور المكثف للمكان بكل أبعاده ومن يمثل الشخوص بكافة دلالاتها وما ينتج عنها من حالات، تعكس بشاعرية سوء حال الإنسان العربي، وتراجعه أمام زحف المحتل الأجنبي، الذي يصنع من أخطاء القادة مجده.

ج - 3 - أنماط التراث الموظف في الشعر العربي الحديث:

لقد تنوعت الأنماط الموظفة في هذا الشعر، واختلفت أصولها ومرجعياتها ويمكن أن نوجزها في أربعة أنماط هي:

1 - النمط الديني: وفي مقدمته الخطاب القرآني، الذي نهل منه أغلب الشعراء لما يتيحه من إمكانات عقدية ولغوية وقيمية وسلوكية وحضارية.

ونستشف حضوراً لهذا النمط من التوظيف في أعمال مجموعة من الشعراء العرب، منهم: محمد الفيتوري، وأحمد المجاطي وحسن الأمراني ومحمد علي الرباوي، ذلك أن هؤلاء من الشعراء الذين حققوا تراكمات شعرية أنجزوا من خلالها نصوصاً متميزة بحسن استلهامها لروح الآيات القرآنية، حتى إنها غدت دماً يجري في كثير من نصوصهم ذات الدلالات السامية، فهذا الشاعر حسن الأمراني يستحضر قوله تعالى في سورة القيامة: ﴿لا أقسم بيوم القيامة ولا أقسم بالنفس اللوامة أيحسب الإنسان ألن نجمع عظامه بلى قادرين على أن نسوي بنانه﴾ ليضمن أبعادها ومعانيها البعيدة ما يكفل الكشف عن خبايا نفس الإنسان الحالي التي انقلبت فيها الأشياء، واتسع فيها نطاق الغدر، وشاعت فيها الظلمة، بدل ذلك النور الذي يمتد في نفس المؤمن، المتابع لمسيرة البحث عن الخلاص، ومحو الذنوب حتى لا يساوى بينه وبين هذا الآخر (المغاير) الغافل عن اليوم المشهود، الغارق في شهوات الدنيا، الموهمة بالخلود، حيث استطاع بحسه الشعري، ورؤيته العميقة أن يبرز ذاته - من خلال هذا الاقتباس - متميزة عن الآخرين، حين جعلها دائمة التفكير، حزينة قلقة، تحمل هم هذا الواقع المر، منتقدة عمل أناسه.

وهو في ذلك يجعل السؤال مدخلاً آخر يهتدي به إلى مسعاه، ليس ابتغاء تأكيد الشك أو اللعب بالألفاظ، بل تثبيتاً للقلب، وطرداً لهذا القلق الذي كان ينتابه كلما نظر في هذا الواقع المثقل بالتناقضات التي خلفها الإنسان وظهرت نتائجها جلية، لا يكاد يخفيها أو يتجاهلها. فهي حاضرة بقوة، تمارس تأثيرها على الفكر وتترسخ في الذاكرة. السؤال

هنا مستمد أيضاً بشاعرية من سؤال كان قد طرحه سيدنا إبراهيم عليه السلام يبتغي منه الطمئنينة، لا الجحود أو النكران وذلك في قوله تعالى: ﴿﴿ وإذ قال إبراهيم رب أرني كيف تحيي الموتى قال أو لم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبي.

لا مناص إذن من الإيمان الجازم إذا اطمئنت النفس وخرجت من موقع (المابين): (الشك / اليقين). هذا هو حال سيدنا إبراهيم، وتلك هي التجربة التي استوحى منها الشاعر عبرته في الحياة التي أودع فيها الخالق تعالى أسراره.

هكذا تعود الذات في كل مرة بخفي حنين، فتتوالى الأسئلة من جديد لتتعمق مسارات التجربة، ولتتأكد هول المأساة، ويعسر الخروج من هذا العالم المثقل بالأعباء، المشحون بالقلاقل التي ترغم الإنسان المتزن إلى حمل قضايا الناس، والتفكير فيها دون توقف.

غير أن التفكير يفضي في النهاية إلى رحلة الخلاص، وتخليص النفس والناس من شرور الدنيا، في سرعة، يبتغيها آنية، تتخذ نموذجها من الآية الكريمة: ﴿قال الذي عنده علم الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك﴾. غير أن هناك فرقاً بين التجربتين، فإذا كانت الأولى إيجابية فإن الثانية لم تنجز: فقد ارتد طرفه وهو حسير.

لذلك تستمر المأساة ويستمر معها الجهد والمكابدة، أملاً في تحقيق نوع آخر من الخروج، أو صورة مغايرة من النصر، هذا الذي يأتي بدوره عبر مداخل معهودة في تجربة الشاعر ومن منطلق أسئلة إنكارية: يقول:

ولماذا حين أطوف في الطرقات
أعود وليس سوى قبضة ريح بيدي؟
تتهالك خلفي جثتي الغبراء
فمن يحمل عني جسدي؟

نجد الشاعر محمد علي الرباوي في قصيدته (العصافير تنتفض) التي خصصها لإنجازات أطفال الشعب الفلسطيني في مواجهة المحتل الصهيوني، يوظف ببراعة ما جاء في الآية الكريمة: ﴿**سيقول لك المخلفون من الأعراب شغلتنا أموالنا وأهلونا فاستغفر لنا يقولون بألسنتهم ما ليس في قلوبهم قل فمن يملك لكم من الله شيئاً إن أراد بكم ضراً أو أراد بكم نفعاً بل كان الله بما تعملون خبيرا**﴾ فيقول الشاعر وهو يختتم الديوان في استنكار، وسخرية لاذعتين.

شغلتنا عنكمو أنفسنا
شغلتنا عنكموا أولادنا
فاستغفروا الله لنا
استغفروا الله لنا

والملاحظ أن الشاعر، وإن كان قد اكتفى باقتباس جزء من الاية وضمنه خاتمة قصيدته إلا أنه كان يهدف بالجزء كل المعنى، لأن المواقف تكاد تتشابه رغم اختلاف الشخوص، وتباين الأزمان والفضاءات. ذلك أن التخاذل، وهو سمة مسلم اليوم أمام الغازي كان علامة عند قوم سابقين، ناهيك عن خاصيتي النفاق والبهتان الواضحتين، لا سيما إذا ما قورنا بجهاد واستشهاد الأطفال، بل إنه

جبن الكبار وتقاعسهم يماثل جبن بعض أهل البادية ممن تخلفوا عن صحبة رسول الله عليه السلام، حين طلب من المسلمين مصاحبته إلى مكة قبل صلح الحديبية، معتذرين بتبريرات واهية، مضمرين جبنهم، وحرصهم على حياة فانية. فما أشبه اليوم بالبارحة! وما أقدسك يا أرض مكة العامرة ويا أيتها القدس الطاهرة.

2 - النمط التاريخي: وبخاصة منه ذلك الذي يجسد الرؤى الرافضة في التاريخ العربي والإنساني عامة، وقد حفلت نصوص كثير من الشعراء بهذا الإتجاه الرافض، غير أن توظيفاتهم تباينت بحسب مرجعيات كل شاعر، ومنطلقاته الخاصة. فإذا كان أغلب الشعراء الذين مثلنا لهم بنماذج سابقة قد اشتركوا في سمة (الإعتدال) من خلال توظيفاتهم لهذا الصنف، فإن (أدونيس) انفرد بشكل خاص من التوظيف تمشياً مع مرجعيته ورؤيته السلبية لكل ما يندرج في التراث خاصة منه الذي يراه (قيدا) أو (ثابتا) يحول بينه وبين حريته الخاصة شعراً ورؤية.

٣ - النمط الشعبي:

خاصة منه الحكايات والسير والأساطير والأشكال السردية المهمشة، التي تعاد صياغتها لتذوب في ثنايا النصوص، لتصبح جزءاً من التجارب الخاصة ذات البعد الإنساني، فهذا الشاعر الراحل أحمد المجاطي يعرض بشاعرية وذكاء حصيلة (الإنجازات) العربية الواهية عبر توالي الحقب والأزمان في تاريخ هذه الأمة المتآكلة:

ومرت حقبة وتصرمت أخرى
ونحن ندور
ذبحنا الضب من سغب
ونمنا في ظلال الشيح
وما عزفت لنا الأوتار
غير قصائد من ريح
فدومنا
ومر بركبنا المنبت
يمضغ عظم ناقته
وفي عينيه خف حنين

هكذا تتوالى أيام العرب، ولا يكتب فيها أي إنجاز، بل إن كل رحلة فيها لا تثمر، ويكتفي أصحابها بالعودة أشباه هياكل، يذكرون بتلك الرحلة القديمة التي لم يعد أصحابها سوى بالخفين فقط.

٤ - النمط الفني والأدبي:

سواء كان نصوصاً أو متوناً أو مضامين فكرية جمالية أو لغة بكل مقوماتها وبنياتها من نحو وصرف وإيقاع ومعجم وتركيب، وكل الأساليب التقنية التي تغني النص الشعري وتخصب أشكاله ودلالاته: هكذا نجد الشاعر محمد الفيتوري يطلق صرخة شعرية تحمل شهادته على العصر بلغة عجيبة:

سألوني..
وها أنا أشهد
أن الزمان عجيب
وأعجبه أن هذه الجموع
تغني وترقص في قفص من حديد!

ويبدو أن ثمة تشاكلاً عجيباً بين هذا الزمان الذي تحدث عنه الشاعر محمد الفيتوري والزمان الذي خصه الشاعر حسن الأمراني بديوان كامل.

ذلك أن مكوناتهما وشخوصهما والحالات الناتجة عن أناسهما تكاد تتداخل وتتقاطع إلى الحد الذي يصبح فيه الزمان الجديد غريباً، لا يعدو أن يكون في العمق قفصاً من حديد.

على أنه لا بد في الأخير من الإشارة إلى هذا الإقصاء غير المبرر للنمط التراثي الإفريقي والأسيوي في الشعر العربي الحديث، على الرغم من الإمكانات الهائلة التي من الممكن أن يتيحها هذا النمط الخصب والغني، إذا أحسن استغلاله وتوظيفه شعرياً. هكذا يغدو التراث مقوماً رئيساً يمكن أن يفيد في تجاوز مظاهر السلب والتخلف بكل تجلياته، لكن شرط أن نفهمه ونحسن استغلال إمكاناته الهائلة، ليكون سنداً لنا في مقاومة ما يمكن أن يعترضنا نحو بناء المستقبل واستشراف آفاقه بعين الناقد، لا الناقل أو المستهلك، وبذلك نعيد علاقتنا به من هذا المنطلق، من دون رفض ساذج أو حكم مسبق.

ومعنى هذا أننا ملزمون بتعامل خاص مع النتاج التراثي، الذي «لا سبيل إلى الإنفكاك عن حقيقته التاريخية، ولو سعى المرء إلى ذلك ما سعى...، كما أنه لا سبيل إلى الإنقطاع عن العمل به، لأن أسبابه مشتغلة على الدوام فينا، آخذة بأفكارنا موجهة لأعمالنا، متحكمة في حاضرنا ومستشرفة لمستقبلنا، سواء أأقبلنا على التراث إقبال الواعي بآثاره التي لا تنمحي أم تظاهرنا بالإدبار عنه، غافلين عن واقع استيلائه على وجودنا ومداركنا» من هنا تأتي أهميته وضرورة تحديد واضح وصريح لطرق وأساليب التعامل معه من خلال رؤية تكشف من جهة عن سريانه فينا حياً، منتجاً، فاعلاً، ومن جهة أخرى عن تجدده وتنميته ليستجيب لحياتنا وما يستجد فيها من قضايا وأحداث، شرط إثبات هويتنا التي هي علامة وجودنا.

ج-4- تجربة توظيف الشكل البصري في الشعر الحديث: بين التجريب والتجريد:

ج-4-1- هل ما زال السمع أب الملكات اللغوية؟

لقد هيمنت الشفوية على مدارك المتلقي العربي وأحاسيسه منذ القديم، واستمرت عبر توالي العصور، دون أن يقوى على الخروج من أسرها، بوعي، بعيداً عن الحماسة الجامحة. وكأننا بهذا المتلقي الحديث أيضاً يكرس ما شاع عند البلاغيين والنقاد العرب قديماً من أن «السمع أب الملكات اللغوية» والتي في مقدمتها: النتاج الشعري ذي الطبيعة الإنشادية. فكانت النتيجة أن ألف الناقد والمتلقي العربي عامة تقييم الشعر، حتى الحديث منه، بمقاييس الشعر القديم، ذي الطبيعة الشفوية، دون النظر إلى خصوصية التجربة الشعرية الحديثة التي كانت استجابة لتحولات سياسية، اقتصادية، اجتماعية وفكرية وجمالية، انعكست على الشعر الذي أصبح بدوره ينهل من الشكل البصري بعض أهم سماته.

ويبدو أن غياب الوعي بهذه التحولات من الأسباب التي شوشت على فهم الشعر، وضاعفت من عزلة مبدعيه وكرست غربتهم.

غير أن السؤال الذي يطرح هنا هو:

هل الأشكال التي اعتمدها بعض الشعراء لاستمالة العين، بدل الأذن، نجحت في هذه المهمة، وساهمت - بالفعل - في تقريب المتلقي من الشعر الحديث؟

إذا ما استقرأنا أبرز المحاولات التي سعت إلى هذا نجدها تتمثل في إنجاز الشعراء:

- بنسالم حميشي، من خلال ديوانه: كناش إيش تقول، وهي محاولته الوحيدة في هذا التوجه البصري.

- محمد بنيس: مواسم الشرق - في اتجاه صوتك العمودي...

- عبد الله راجع: سلاماً ويشربوا البحار.

- أحمد بلبداوي: سبحانك يا بلدي.

وتتميز إنجازات هؤلاء الشعراء باستنادها إلى الخط المغربي في تحقيق البعد البصري أو (الكرافيكي) بالإضافة إلى أساليب عديدة في توزيع وتشكيل الجمل والمقاطع الشعرية، وإخراجها في منظور مغاير عما هو مألوف.

كما تميزت محاولات محمد بنيس بالإعتماد على وسيط هو الخطاط (عبد الوهاب البوري) في إنجاز الخطوط، الشيء الذي يجعلنا نضع تساؤلاً حول هذا الوسيط في توجيه عملية التلقي، ذلك أن مشاركته ليست محايدة، كما قد يعتقد، بل تساهم في تغيير مسار التلقي، بحيث يحضر (الخط) بكل حمولاته، وإيقاعاته، فنصبح امام منتجين، هما: الشاعر والخطاط، وليس أمام منتج واحد.

ولم يكتف محمد بنيس بهذه التجربة بل أنجز تجربة أخرى في ديوانه: (كتاب الحب) حيث مزج فيه بين الأشعار والصور التي أنجزها الرسام (ضياء العزاوي). واللافت في هذه الرسومات التي فرضت قصراً في فضاءات الديوان، هو التركيز على الجسد العاري للمرأة، في سواد، لم يضف أي جديد، بل شوش على الأشعار وبدد آفاقها الجمالية.

هذا على عكس إنجازات (أحمد بلبداوي) التي اعتمدت على خط الشاعر ذاته في تحقيق شعرية النص بصرياً، وهذا ما عبر عنه في تصوره النظري، قائلا: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإنني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه حتى حركة جسدي، أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للإحتفال بحركة جسدي، على الورق يصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان من أصابعي مباشرة لا من القلم».

أما بنسالم حميش، فقد أضاف إلى الخطوط والأشكال والرسوم عنصر الألوان في ديوانه الوحيد داخل هذه التجربة: (كناش إيش تقول)، الذي ساهم في إنجاز خطوطه الشاعر نفسه ووسيط آخر يدعى (المعيزي) بالإضافة إلى منتج الرسومات (مصطفى عياد)، وهي عملية تستدعي تعاملاً خاصاً ما دامت الذوات المبدعة قد تعددت، رغم أنها تهدف إلى إنتاج عمل (واحد) ينسب في النهاية للشاعر في حين أنه في

الأصل نتاج مركب إلى حد التعقيد. وهو ما يطرح أسئلة حول آفاق مشروعيته داخل إطار «الشعرية الحديثة».

وإن كان استلهام الخط المغربي له ما يبرره إلى حد ما. فإن التصور الذي صدر عنه محمد بنيس في تبرير هذا الاختيار، وكذا في تطبيقه على الشعر، يطرح كثيراً من التساؤلات حول جدوى هذا الإختيار، ودرجة تميزه شعرياً.

ج-4-2. التجربة البصرية بين «الشرعي» و«والشعري»:

إن د. محمد بنيس وفي نطاق تبريراته لهذا المنحى، يؤكد: أن «تبني بلاغة شعرية جسدية، خارجة عن المألوف، مبتعدة عن أوهام أو ميتافيزيقى الصوت، تسعى إلى الإحتفال بالخط والجسد ضداً على جبروت الصوت كما أنه سعى من خلال استلهام الخط المغربي إلى ما أسماه حل معضلة التواصل والتلقي الشعري الحديث، مؤكداً على الخط المغربي الذي يمثل الخصوصية القومية، تمييزاً لها عن الخصوصية المشرقية التي ظلت مهيمنة».

غير أن اللافت في هذا التصور هو القول: (بالخصوصية)، سواء في الخط أو الشعر، في الوقت الذي نجد أن من أهم سمات الحداثة هذا النزوع إلى كسر الإنعزال، والمحلية الضيقة والحدود المصطنعة، فالحداثة: إنسانية، كلية وشمولية.

إننا هنا أمام تصور يحاول أن يخرج من قيود، لكنه يلج قيوداً أخرى أشد. كما أن استلهام الخط المغربي، هو استلهام أبيض، نقياً، وفارغاً، فالقول بهذا فيه قول فيه إقصاء لا مبرر، ولا مشروع لحمولات هذا الخط الكثيرة، ناهيك على أن «العين لا يمكن أن تتجرد من ألفتها للأشكال، كما لا يمكن للحواس الأخرى أن تتجرد من ألفتها الذوقية للأصوات والأنغام والروائح والأذواق.

هذه الألفة تحكم في أغلب الأحيان تعاملنا مع الأشكال الجديدة، فعلى ضوءها كمعرفة وتجربة وممارسة مختزنة أي كمعرفة خلفية، نقوم بتفسير المستجدات، فتعود بنا الذاكرة إلى نموذج شبيه، سبق أن صادفناه للمقارنة والبحث، وتفسير معين للشكل الجديد. وإذا أقمنا الاعتبار لهذه المعطيات تصبح دعوى هؤلاء الشعراء الذين ينادون «بالخصوصية» انطلاقاً من الخط غير مقنعة، ما دامت تقصي المرجعية، وتتجاهل الخلفيات الكامنة فيها.

من هنا تظهر علامات التهافت على مثل هذه التبريرات التي تتبنى «الإنتقاء» في حين أن مطلبها الأول والبنيوي داخل المشروع الحداثي هو (الكلية و الشمولية والإنسانية).

ولقد لخص الناقد المغربي نجيب العوفي تهافت هذه التجارب، قائلا: «ومبدئياً، ليس ثمة خلاف أو اعتراض حول شرعية استخدام الخط في الكتابة الشعرية، متى مورست هذه (الشرعية) ضمن حدود (الشعرية) ذاتها، أي ضمن حدود ما يلزم من غير أن يطفح بها الكيل لتتطاول على ما هو خارج هذه الحدود، أي انجرافاً وراء ما لا يلزم، ذلك أنه في الإمكان

كما يرى كريماس أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي: (توزع النص مطبوعاً، ترتيب المساحات البيضاء.. إشارات التنقيط أو غيابها، استعمال تنويعات طباعية) بيد أن هذه التقنيات المجملة وهي تمس هنا النص الأوربي في الأساس، تبقى في نظرنا متئدة ومشروطة، إذا قيست بالتقنيات الشكلية المستخدمة في ديوان (في اتجاه صوتك العمودي)، فإلى جانب إلغاء النقاط والفواصل وسائر العلامات المفسرة وتمويج الأسطر وتدويرها، وتقويسها وكوكبتها وبعثرتها وإمالتها وتوزيعها أفقياً وعمودياً، هناك الحضور المركزي للخط المغربي بكل ثقله وخصوصيته وتاريخيته. هذا الخط الذي يرى الشاعر في بيانه التنظير النقدي بأنه: (حان الوقت لمنح النص ابتهاجه ونسترد ملكيتنا له).

تصدر هذه الرؤية / الدعوة في الوقت الذي أضحت فيه ملكيتنا لهذا الخط متحفية، منذ أن خرج من دائرة التداول والإستعمال».

من هنا يمكن أن نسجل انحصار هذه التجربة بعد تلاشي تلك الحماسة الجارفة، وتراجع ذلك الانبهار الواضح لثلة من الشعراء المغاربة وغيرهم ممن ساروا على هذا المنحى. فكان أن تخلى جلهم عن ركوب هذا المجرى وعادوا من حيث يدركون أو يجهلون ليثبتوا أطروحة القدماء السابقة: السمع أب الملكات اللغوية». إلا أنه ليس معنى هذا، أننا نلغي كليا كثيراً من التجارب التي انبثقت منها أشكال نابعة من روح النص، مزاوجة بين شعرية السماع، وأفق البصر، بعيداً عن غلو التجريد المطلق، ومتاهات التجريب غير المقنن، هذا الأخير الذي لم يستطع أن يصنع قراءه حتى اليوم.

إن تحديد ماهية التراث، وطبيعته، ودلالاته، من أهم المفاتيح الأولية، لإنتاج تصور أعمق، وتمثل أخصب، لكيفية تمظهره، وأنماط اشتغاله في الشعر الحديث. فالتراث ليس إرثاً، أو امتداداً، وإنما توظيفاً، وإنتاجاً، تجاوباً، ثم خلقاً، إنه سيرورة، تجد صورها في القراءة المنتجة، والمتلقي المخصب، والتجاوب الخلاق: إنه ليس عصراً، بل سجل سيرورة، نحسن الإصغاء لإيقاعاته مختلفة الأصول، متنوعة المنابع، فيها العربي، والأجنبي، الذاكرة، والإبداع، فيه الشفوي، والمكتوب، والرسمي، فيه الشعري والسردي، فيه المحلي والعالمي، فيه الإنسانية كلها، هذه الإنسانية، التي ينبغي أن نتمثلها أولاً، ونستوعبها ثانية، لتنتقدها، وصولاً إلى إعادة إنتاجها «شعرياً»، وذلك بما يستجيب وخصوصيتنا الإبداعية المتميزة.

ويبدو لي أن الشعراء والنقاد، الذين أقاموا الاعتبار لإنسانية التراث، وسيرورته المنتجة، هم الذين أنجزوا «شعرية حديثة» راعت سعت المفهوم، وغنى الدلالة، وخصوصية التجربة العربية الحديثة، حداثة هذا العربي، المتميز بتاريخ وفكر، وتصور - لا يماثل - بالضرورة النموذج الذي نقيس عليه غالباً الكثير من نتاجاتنا الشعرية، وبخاصة تلك التي تنحوا أن

تكون حديثة، أعني قياساً على هذا «النموذج»: شعراً، سواء كان (سلفيا) ماضوياً، أم كان غربياً، هذا الذي سكننا فألفناه لم نقوى على مواجهته، قصد التمكن من إنتاج حداثة تميزنا، وتستجيب لحاجاتنا الروحية، السامية أولاً، ولحاجتنا في أن نكون ما نشاء بما نشاء، شرط أن يتحقق ذلك في مجال الخصوصية الإبداعية، شعرياً، وليس بمجرد منطلقات إيديولوجية موغلة في الإيهام، والاستيلاب.

وهذا بالذات ما يدفعنا إلى التساؤل عن علاقة هذه الحداثة بالتلقي: كيف هي؟

ح ـ الحداثة والتلقي:

إذا تجاوزنا المراحل الأولى التي شكلت ـ نواة «التلقي» العربي للحداثة الشعرية، والمتمثلة ـ أساساً ـ في دراسات العقاد، وطه حسين لنتاجات شوقي وحافظ، وصولاً إلى أبحاث الدكتور محمد مندور عن الشعر المهجري، فإن دراسات نقاد آخرين أمثال: (جبرا إبراهيم جبراً، وعز الدين إسماعيل، خالدة سعيد) وآخرين قد شكلت الإنجازات النقدية الأصلية لحركة الحداثة الشعرية إلا أن هذه الدراسات التي عالجت الإبداع الشعري الحديث قد اتخذت وجهتين:

ـ الأولى: ذات منحى إيديولوجياً، مثل دراسات: (رئيف خوري في مؤلفه: «الأدب المسؤول» وحسين مروة: «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي»، وعمر فاخوري في «الباب المرصود» ومحمد بنيس في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب).

ـ والثانية: ذاة منحى شكلاني، مثل دراسات: (يمنى العيد، وسيد البحراوي، ومحمد السرغيني) وآخرين.

غير أن الافت في هذه الكتابات التي سايرت حركية الإبداع الحديث، هو هذه الاهتمامات، التي صدرت عن الشعراء أنفسهم، كما هو الحال عند: نزار قباني في: «الشعر قنديل أخضر»، وصلاح عبد الصبور في: «حياتي مع الشعر» والبياتي في: «تجربتي الشعرية:، ويوسف الخال في: «الحداثة في الشعر»، وأدونيس في كتابات عديدة، منها: «زمن الشعر، وأسئلة الشعر، و «فاتحة لنهاية القرن».

وهكذا نجد أن الدراسات التي عنيت بالشعر الحديث قد توزعت إجمالاً بين صنفين: الأول نظري، اكتفى بالوصف والتصنيف، والاستشراق، والثاني: تطبيقي كما هو في دراسات سيد البحراوي ومحمد السرغيني ومحمد بنيس، ومحمد مفتاح.

ويبدو أن قلة هذا النوع من الدراسات الأخيرة، كان من العوامل التي حالت دون تطوير النظر في الظاهرة الشعرية الحديثة، بل سمح بظهور قراءات، كثيراً ما تشوش على النص الشعري، وبالتالي مولدة هوة فاصلة بين النتاج الإبداعي، والمتلقي على اختلاف مستوياته، هذا المتلقي الذي اكتفى بالرصد، والاستقبال، دون أن يدخل في مغامرة «التأويل»، الذي هو شرط من شروط حسن

التلقي، وخاصية من خصائص التجاوب الفني، «إذ التأويل عملية ضرورية، فكل كائن بشري سوي يعير الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون فيريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها، وتقوده عملية التعرف على الظواهر إلى طلب معرفة ما خفي منها. وما بطن وإذا كانت الظواهر والأخطار أو ضروب السلوك لا تتلائم مع ما يستنبطه من معارف وعادات وأعراف فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر أو ضروب السلوك أو الأفعال ليجعلها منسجمة متناغمة مع معرفته الخلفية، وهذا يعني أن الكائن البشري يعتقد في شيء أنه أصل أو أول أو أساس، وأن هناك شيئاً ثانوياً أو فرعياً يمكن أن يرجع إلى الأصل أو إلى الأول أو إلى الأساس. وبهذا يعمد إلى التأويل بطريق رد الغائب إلى الشاهد».

كل ذلك بهدف إنتاج تأويل يستجيب وقوة وغنى الإبداع الشعري ذاته، حتى يتمكن المتلقي من تجاوز هذا التشويش، والبون الذي ما فتئ يتعمق، مولداً حواجزاً كبرى، باعدت بين النتاج ومتلقيه، زادت من حدتها، وشساعتها عوامل أخرى، من أهمها:

1 ـ الاقتصار على «قراءة» الأعمال الشعرية من خلال:

(الوسيط)، سواء كان دراسات أو مقالات نظرية، دون النظر في الدواوين مباشرة.

2 ـ هيمنة القراءات الانتقائية، التي تكتفي باقتلاع القصائد من سياقها داخل الديوان، وقراءتها مجزئة قبل اكتمالها، وذلك في مجلات، وصحف ودوريات، تكون في الغالب غير متخصصة، مما ينعكس سلباً على إنجازات التلقي، فتغيب متعة القارئ، بعد غياب شرط التواصل، والتجاوب، وفيهار ذلك «الميثاق» الذي كان يصل المبدع بالمتلقي، هذا الأخير، الذي فقد لعبة الخيال، فلم يقو على أن يصبح منتجاً لأن النص غدا بعيداً عنه روحاً ومادة، فتعطلت بذلك مدارك القراءة، فنتج عن ذلك عمل ناقص، ضاعت معه مجهودات القصيدة التي كانت، وهي تتشكل ـ تترك بياضات كبرى، تنفد منها ذاكرة القارئ النشطة، وهي تجتهد، لتعيد إنتاج المقول، لكن بامتياز.

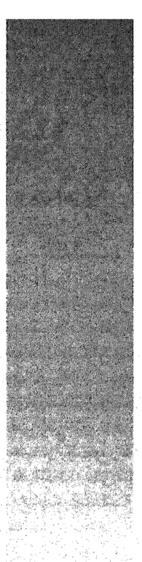
3 ـ عدم إقامة الاعتبار للشكل البصري، الذي هو سمة الشعرية الحديثة، تمييزاً لها عن الشكل الشفوي القديم، من هنا تصبح عملية التلقي مضاعفة، بحيث توازي في بعدها «القرائي» عملية الكتابة: تفكيكاً، يساير التركيب، وذلك بالنظر إلى النص كأثر فني شامل، ومتنوع، وغني، وليس مجرد متوالية فعلية (شفوية) بدءاً بالنظر إليه كمعلمة تشد انتباه المتلقي انطلاقاً من شكلها،وهيأتها، وحتى آخر معلمة من معالمها التشكيلية:

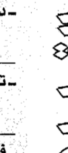
4 ـ كثافة، وتنوع، الشكل الشعري الحديث، الذي يفرض استحضار ثقافة واسعة ومتنوعة لدى المتلقي، توازي ثقافة المبدع، بحيث: إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين.

فالخطاب في العمال الأدبية يرسل في اتجهاين اثنين لأن القارئ «يتلقاه وهو يركبه»، عندها يصبح القارئ مشاركاً، وليس مجرد مستقبل سلبي، يكتفي بالتأثر، غير المنتج.

5 ـ هذا القلق، أو التعقد، الذي هو سمة مميزة لنفسية المتلقي الحديث، والذي ينعكس ـ سلباً ـ على قراءاته للنصوص الحديثة، الشيء الذي ولد علاقة انفصام بدل علاقة اتصال، والتي هي شرط من شروط التجاوب، وأداة من أدوات الحوار، وآلية من آليات التنظير، والإبداع معاً.

لقد آن الأوان لإعادة النظر في كثير من التصورات والمفاهيم التي شكلت لدى الكثيرين مسلمات، مغربة بمفرداتها الجديدة أو مرجعيتها الغريبة، لإنجاز تصور عميق لشعرية عربية حديثة، تستفيد من النتاجات النظرية والنقدية والإبداعية الإنسانية، فتحسن توظيفها دون استيلاب أو ذوبان كلي، يلغي هذا الرصيد الغني من الإنجازات الشعرية والنقدية العربية السابقة، التي أبانت عن جدارتها في تأسيس شعر عربي حديث متميز.




قراءات

ديوان شهريار

محتوى بشري يحمل انفعالات شعرية

بقلم: فاضل خلف (الكويت)

إن كلَّ شاعر له العديد من السمات وأهم سمة في هذه السمات هي قدرته على أن يجعلنا نرى عالم ذاته أو العالم الخارجي من خلال ذاته، ويطلعنا على نفسه الشاعرة من خلال تجسيده لإحساساته وتصويرها في أبياته، فتبهرنا الجدة التي تتزيّا بها موضوعاته المألوفة، ويبعثنا على الدهشة ما نجده في شعره من توافق مأخوذين بسحر الامتزاج الممتع بين أشيائه وموضوعاته التي لا يتحقق لها هذا إذا استخدم في طريقة عرضها أسلوباً آخر غير الأسلوب الشعري.

وهذه كلها من سمات قصائد هدى المهتدى الريّس في ديوانها «شهريار».

وعلاوة على ذلك أنها جعلت من قصائد ديوانها محتوى بشرى يحمل انفعالات شعرية في صورتيها الخيالية والموسيقية ويصعّدها حتى يصل معها إلى نهاية الانفعال في لحظة إشباعه. وهنا يرى الباحث الناقد أن التجربة البشرية للشاعرة قد مثلّت بما سردناه من معنى أحد الأوجه المهمة للغتها الشعرية ومن ثم هو لا يستطيع الفكاك من الحديث عنها في العمل الشعري. هذا إذا أراد التحدّث عن التجربة الشعرية لشاعرتنا هدى كتجربة لغة فلغة الشعر كما هو معروف عنها تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية والصور الشعرية والموسيقية، وهذه الوحدة المتمازجة هي التي تقودنا في النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعرية كتجربة فنية تعتمد على ما للُغة من طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية.

ولهذا يتحول الشعر لَدى هدى إلى تدفّق غنائي صاخب وإلى حماس مندفع يتميز بكبرياء الأنثى في قولها:

إني سأجمع ما كتبت لأغْتني...
لن أنثني...
يكفي.. بأنك صادقاً
أحببتني...
لكنني...
آبى عليك السَّبْق... إني
شاعرهْ
أحيا التفرُّدَ... آمرهْ
أغشي ميادينَ التحدّى...
قادرهْ
والسّاح تشهد أنني... ما أُبْتُ
يوماً خاسرهْ
لي من معينِ الوحى كنزٌ...
لا يملُّ من العطاءْ...

فأنا التي تعطى... وتسخو
يوم لا يُرجى...
سخاءْ
وأنا التي تهوى العطاءَ
سجيَّةً...
والكِبْرَ طبعاً... وانتماء

ثم تتصدّى للرجل الذي ينكر عليها حبها وتقف في وجه الوطن الذي يضع القيود على مثل هذا الحب، فالوطن والرجل هما عندها نسيج واحد.. التحام واحد ومن ثم خاطبتهما بـ شهريار، ومن خلال وجدانها الهامس المتسّم بما لدى الأنثى الشاعرة من كبرياء تتحدّى شهريار قائلة:

يعشق الحب الحوارْ...
كلما أضناهُ صمتٌ.. كالحصارْ...
فاستمع مني... وأسمعني...
وجنبني انتظاراً...
شهريارْ...
نطفةٌ أنت بقلبي..
وستنمو... وستكبرْ...
أنتَ مسكونٌ بحب....
كلما ناجاكَ.... أزْهَرْ...
أنت حلمٌ...
برموشِ العينِ أرعاهُ... وأسهر
آهيَ الحرَّى...
ستَتْلو الآه...
كي لا تتعثرْ...
أنت في ذهني....
حكايا....
من ليالي شهرزادْ....
يوم تُحكى.. ينتشي الصبُّ...
ويسكرْ...
حبُّك المزروع في أعماق أعماقي...
تحدّاني... وثارْ...
وأراك اليوم تقسو...
في عتابي.. شهريارْ....
بعد ليل لم يطل إلاّ ثوانٍ...
ثم وافاهُ النهارْ...
كنتَ تُصْغي لحكاياتي...
كطفل.. يحسن الإصغاءَ...
يهفو لأحاديث الكبارْ....
أرفض العَتْبَ... لقولي...
لك لا...
لا....، هذه الّلاءُ ستبقى..
وسأبقى مثلما كنت...
أغارْ...
أنا وحدي أملك اللاءَ.. ووحدي
أصبغ الحبَّ انتصار...

ثم لا تلبث أن تتغلغل المأساة بعثورها على محوريها الحب والحياة.. الحب يعني لدى الشاعرة اجتلاب أروع ما في الوجود، ولذلك فالحياة عندها هي الموت في حال ما إذا أنكر شهريار الحب.. لن تتركه يجرّحها، أو يقيدها لتموت.. هي سوف تفكر حرة طليقة في كل المشاكل حتى وإن هجرها شهريار فإنه سوف يعود ملء العين ليسكن خافقها، وهذا جليٌّ ساطع في قولها:

آه.. وآه شهريارْ
أهواكَ نُبضاً في دمي...
وأُحبُّ فيك تأوّهي.. وتألمي...
وأعيش حبَّكَ... زغرداتٍ...
للسعادة تنتمي...
بكَ أغتني.. لك أنتمي...
فالحبُّ في شرع المحبينَ التزامٌ
وانتماءْ
نِعَمٌ كما البُشْرى يوشّحها

الحياءْ
نور يعمُّ كما الضياءْ...
كل الحروف إذا التَّقَتْهُ تمازجتْ
حاء.. تتوق للثم باء
وحدي يعذبني النداءْ
وحـدي أعـيـش تغـرّبي عَـبْـرَ النداء...
وبَين أصداء النداءْ
وحدي أُغنّيَ...
رَجْعَ آهات ظماءْ
بالدمع أُطفئُ نارِ هجرٍ...
أو بعاد.. أو جفاءْ
بدمي أُرَوّي نبتةَ الحب...
التي تحيا على أملِ اللقاءْ
بكَ تُزهر الآمال في دربي...
ويزكو طيبها.. صبحاً... مساءْ
إني أنادي... ثم أصغي...
للصدى المرتَدِّ... يَهمسُ
كالنسيم العذبِ... جاءْ
ويعودُ لي ألَقي... ووهّجي...
والرجاءْ
حبي سيبقى كالصباح البكرِ...
يزهو بالضياءْ...
وغداً.. تعود مع الربيع محُملاً
بالجلّنارْ
ستعود ملءَ العين...
تسكن خافقي...
يا شهريارْ

وبالتـالي نرى أن الحب لدَى هدى هو أساس طبيعتها الفكرية... إن على الإنسـان أن يحب وبعـدها سـوف يتمكن من أن يحقق لنفسه وللآخرين أمل الإنسـانيـة في الدفء والخـصـوبة.. وها هي قد ظلمـها شهريار فهل امتلأ قلبها حقداً عليه.. أبداً، فـهي لم تـغرّد في بسـاتين الحب لتمتلئ غيظاً وكرهاً تفجرّهُ في وجه حبيبها، إنما تناجيه هامسـة بأنّات عـاشـقـة تطفـر إخلاصـا في العـشق مشوبة بكبرياء الأنثى المكمّل لقوّتها الأنثوية، فتقول:

آه لظلمكَ شهريارْ
صًمتي الذَّبيحُ... أقَضّني...
ومَلَلْتُ طول الإنتظارْ
وعلى شفاهي قطرةٌ... تُشوى...
بنارِ مُحرَقةٍ...
كانت إلى حينٍ.. بيادرَ من نضارْ
فإلامَ تقسو ظالماً؟... وعلامَ...
تُحكمُ ـ حـول مـا أرجـو ـ الحصارْ...!
آهات عشقٍ... كنتُ قبلَ البعدِ
أشدو... وأغنّي
عيناك واحتي التي كانت...
ملاذي يوم أغْزِلُ أحرفي...
شوقاً... يهدهدُهُ التمنّي
فيها أرى ذاتيَ.. وأحلم
بالغد الآتي... وأنسى
ما تراكم من عذابات... وحُزْنِ
ورحلتَ عنّي... شهريارْ...
وزرعتني... في حَلْقِ ليلى غصَّةً
تشقى بغصَّهْ
لم تسـتـمعْ حـتّى لِغـدري، لم تُبِحْ...
للقلب فرصةْ
وتلـومنـي.. إنْ بُـحْـتُ بـالحب الدفينْ
وأنا التي تُعطي...
على مَرِّ السنينْ
هلاّ سألتَ الياسمينْ....؟
أتُراكَ تعرفُ سرَّهُ...
رضع الضـيـاءَ مـع الصـبـاح...
مع...

الشروق كما السّنا...
وتَفتّحتْ أزهارُهُ عند الغروبِ...
تحدياً للظلمة الدكناء...
تَرفُل... بالجنَى...
تُهمي الطيوبَ على الدُّنا...
حـــتى ركـــوعي في بِلاطِ
الشمس...
يزهو... بالأنا...
هذي أنا....
أبقى... وإنْ عَصفَتْ...
رياحُ الهجرِ... سيِّدةَ...
القرارْ
أُعطي.. وآخذُ ما أشاءُ...
وأغتني إن كنتَ قربي... شهريار
كما أن الشاعرة لا تقتنع بتناول مفهوم الحب من خلال الواقع المعاش بل إنها في محاولة واعية لتوسيع أفق الرؤية... تستـرجع مـواقف الجبن للخائفين من المحبيّن مؤكدة إن عزلة المحب امـتـدت في الوجدان خـلال عصـور الانحطاط واصبحت رمزاً للعنة الانخـذال، ولذا هي تصـرّح بحبها الجرئ الذي أجبر الزمن على أن يكون زمن أمان قائلة:
بَعيدٌ، بعيدٌ... وشوقي يناديكَ... أنتْ
وفي رحلتي بين مـيـلاديَ.. والموتْ...
مصلوبةٌ يا حبيبي... أعاني الألمْ
تُحيي فؤادي... ؟ نعمْ
تميتُ الرجاءَ...؟ لا... لأني...
عشقتُ الألمْ
أعيش الأسى...، لا أبالي ضناهْ
يطول النوى...، لا أُداري أساهْ
أعاني الجوى...؟، لست أخشى
أذاهْ
نعم شهريارْ... أحب هواكَ أنتْ
ومن دفء عينيك والقلبْ...
أصوغ الرؤى تورق الأقحوانْ
فحبي سيبقى مَناراً.. لهذا...
الزمانْ
مـصـيري... وأنت التحـدي
لصعب...
يسمّيه غيري محالْ
سأبقى أحبُّ الهوى فيك مهما...
أشاعوا... ومهما يُقالْ
نعمْ...، أنت حـبي، وصـمـتي
سعيرٌ..
تلظّى اشتعالاً يليه اشتعالْ
يناديك صمتي صَروخاً... تعالْ
وأشـقى لتـصـغي...، وأدري
بأني...
أعيش التمنّي.. بعيد المنالْ
أغني.. وأشدو...
وأبقى كعهدي... وفاءً لحبٍ...
عذابي أطالْ
أُنمّي شعوري ولاءً تسامى...
وحسبيَ خفوقٌ شَفُوقٌ.. ولوعٌ...
بنسج الخيالْ
فـإن شئت فاهجـرْ، وإن شـئت
واصل سـتـبـقى عـيـوني تنادي..
تعالْ
سيبقى غرامي كما قلت يَوماً...
عميقاً...
عنيفاً... صبوراً كنفسي
غنيَّ الخصالْ...
وهكذا تطورت تجربتها البشرية وبالتالي تطور غناؤها للحب من مجرد انفـعـال وجداني ملتهب إلى تحـقـيق موقف طبيعي واضح يعتمد على الحب السـامي؛ فـالحب عندها هو الحـرية.. وهو الحياة.

«تتكسر لغتي.. أنمو»

سيرة شعرية وشواهد

بقلم: نورة ناصر المليفي (الكويت)

■ د. نجمة ادريس تشعرنا بنبرة الحزن خلف السطور

«تتكسر لغتي.. أنمو» سيرة شعرية وشواهد، للدكتورة نجمة إدريس، حاولت فيها أن تتحدث عن سيرتها الذاتية باختصار شديد، لكنها كتبت عن سيرتها الشعرية كيف تطورت هذه التجربة، وما العوامل التي شجعتها على الكتابة وعن التوقف وعن العودة إليها.

نشعر بنبرة الحزن خلف سطورها وعبر لغتها، وكم تمنيت أن تبوح لنا بآهاتها، ليس من باب الفضول فحسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه، ولكن من باب المشاركة الوجدانية، ومن باب المواساة أقصد المواساة لكل مبدعة سلب منها الزواج وعملها إبداعها الأدبي. فعند قراءتي لهذه السيرة أحسست أنني نجمة إدريس بآهاتها. بطموحها.. بإبداعها.. وكذلك بخيبة آمالها.

يقع الكتاب في (232) صفحة من الحجم المتوسط، وهو من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت. أما لوحة الغلاف من تصميم عمر الراشد من البحرين.

الميلاد والطفولة

ولدت الدكتورة نجمة إدريس في الخامس والعشرين من شهر ديسمبر من عام ألف وتسعمائة واثنين وخمسين، وتساءلت إدريس كثيراً لماذا لا تنتظر بضعة أيام لتكون من مواليد العام الجديد، فهي ترفض أن تكون من مواليد النهايات والذبالات المتبقية، وظل هذا الشعور بالخذلان يلاحقها إلى أن انتقلت للعيش في إنجلترا فترة البعثة الدراسية للدكتوراه، حيث اكتشفت أنه اليوم الأهم والأشهر في العالم: «بدأ شعوري إزاء هذا اليوم يتبدل ويكتسب في نظري شيئاً من

الخصوصية بيد أن الشعور بإضافة سنة كاملة إلى عمري - لا ستة أيام فقط - حين أحسب من مواليد العام المنصرم لا الجديد، يظل مصدراً للتململ والضيق لا ينتهي». وقد تحدثت الباحثة عن مميزات فترة الخمسينيات في الكويت فهي فترة تاريخية حاسمة، حدثت فيها أكبر حركة نزوح سكاني من المدينة نحو الضواحي المحيطة ولعل مواليد الخمسينيات لا يتذكرون معالم الكويت القديمة، «بيد أن الذاكرة تبدأ بالتيقظ حين تتزامن أعمارنا - ونحن ندرج نحو الخامسة والسادسة من العمر - مع حركة التعليم الطليعية التي كانت قد بدأت حديثة ومتمكنة ونحن ندخل صفوفنا الابتدائية». لقد كانت المدرسة آنذاك بالنسبة للتلميذ هي الأمان والسعادة والطمأنينة، تحتضنه وترعاه رعاية معنوية ونفسية، توفر له كل احتياجاته المدرسية، من زي ووجبة ساخنة وأقلام وقرطاسية ومواصلات. «كنا الجيل الأكثر انتفاعاً بثمار النهضة التعليمية والاجتماعية الحديثة، وربما أيضا الجيل الذي عقدت عليه الكثير من الآمال في تحقيق خطط التنمية البشرية الطامحة التي كانت ترسي أسسها حينذاك».

لقد كانت المدرسة سبباً في كشف المواهب بالنسبة للباحثة «لم تكن المدرسة - بكل تواضع علمها وصغره - نافذتي على الحياة فقط وإنما كانت أيضا نافذتي المبكرة على انطلاقة الوجدان ودبيب المشاعر. ويبدو أن الحياة المدرسية بما تكرسه من قيم المنافسة والسبق والثواب والعقاب تظل دوماً المحرك الأول للأنا البازغة».

كما أثر كثير من الأدباء في شخصية الدكتورة نجمة إدريس في طفولتها، فقد تأثرت وهي ابنة الثانية عشرة بكتابات المنفلوطي، ثم تأثرها بالأديبة الكاتبة والشاعرة مي زيادة، ثم تأثرها وهي بالجامعة بالشاعر نزار قباني. «ويبقى أن لنزار قباني الفضل في تفتحي الأول على شعر التفعيلة في أكثر نماذجه حرارة ومباشرة. أذكر أن ذلك تزامن مع دروس العروض التي كنا نتلقاها على يد نازك الملائكة في سنتي الأولى الجامعة».

مشوار العلم والمواهب:

وقد شقت الباحثة طريقها العلمي لدراسة اللغة العربية بعد تردد ما بين الحقوق والجغرافيا، إلى أن أشارت عليها معلمتها أبلة نوزت أبو شوشة «عليك بدراسة علوم العربية دون غيرها» وعن دور الجامعة تقول: «ولعلنا كنا الجيل المحظوظ الذي عاصر السنوات العشر الأولى من عمر جامعة الكويت. إذ خلال هذه السنوات المبكرة كانت الجامعة تستقدم خيرة العلماء والعقول في شتى فروع المعرفة الإنسانية. ويكفي جيلنا اعتزازاً أنه تلقى علومه على أيدي شخصيات علمية وأدبية مثل نازك الملائكة، وشوقي ضيف، وأحمد مختار، ووديعة طه النجم، وخديجة الحديثي، ومحمد حسن

عبدالله، وغيرهم من الشخصيات العلمية».

لقد كان لرابطة الأدباء دور هام في بناء شخصية الباحثة الشاعرة حيث احتوتها ورعتها بل واحتضنتها، فهي لا تنكر فضل عبدالرزاق البصير عليها، ولا فضل عبدالله زكريا وخليفة الوقيان. وعن دور الرابطة تقول إدريس: «ولعل الحديث يطول حين التعريج على دور رابطة الأدباء وأثرها في جيلي وفي الجيل السابق علينا. فرابطة الأدباء التي تأسست عام 1964، كانت قد أوجدت لها قاعدة طلائعية من المخضرمين والشباب أواخر السبعينيات وأوائل ثمانينات القرن العشرين وهي المرحلة المهمة التي عاصرتها في بداياتي حين كنت طالبة في الجامعة، أو بعد تخرجي بقليل». إلى أن تقول: «وتأتي مجلة البيان لتكون الدفتر الأول لمحاولاتي البازغة في الشعر، والصفحة التجريبية لكتاباتي في الظواهر الشعرية».

وقد أوضحت الباحثة أنها في بداياتها الأولى قد كتبت باسم مستعار (مونوليزا)، إلى جاءت مرحلة الجهر وذلك عام 1979، في حفل تأبين الراحل صقر الرشود، وتتوالى بركات الظهور الأول - على حد تعبيرها - عندما اختارها المجلس الوطني لتمثل الكويت في الأسبوع الثقافي في المغرب 1979، وقد جاءت المفاجأة لأنها وجدت نفسها تشارك مع أحمد السقاف وخالد سعود الزيد. وبعد أقل من عام اختارها المجلس مرة أخرى للمشاركة في الأسبوع الثقافي ببغداد مع جنة القريني وعبدالله العتيبي وخالد سعود الزيد.

لقد اتخذت الشاعرة نجمة إدريس شعر التفعيلة منهجاً جديداً في شعرها، وكذلك الأمر بالنسبة لجنة القريني وفيصل السعد وسليمان الفليح، وقد سبقهم في ذلك أحمد العدواني، إلا أن الشاعرة تأسف لواقعنا النقدي في الكويت: «إن هذا الانطلاق نحو التجديد لم يواكبه تقييم جاد أو مناورات نقدية حول قيمته أو انتفائها، واقتصر الأمر في نهاية المطاف على تعليقات مبتسرة، وتقارير محايدة تتداولها الصفحات الثقافية في الصحف السيارة» . إلى إن تقول: «صحيح إن الناقد لا يصنع الشاعر، ولا يمنحه الموهبة، ولكنه بالتأكيد يعينه على التعرف على مواقعه، وتلمس موضع أقدامه في تلك المرحلة الضبابية المبكرة ويضخ فيه إحساساً مضاعفاً بالمسؤولية، وينمي فيه النزوع نحو تجويد أدواته وصقل ذاته».

ومشوار الباحثة العلمي لا يتوقف عند التخرج في جامعة الكويت 1976، ففي عام 1982 سافرت في بعثة دراسية لإنجلترا لمواصلة تعليمها من أجل الحصول على درجة الدكتوراه، لقد كانت تجربة صعبة بالنسبة لها، ضاقت فيها مرارة اليتم والغربة معا، إلا أنها تجربة أضافت لها الجديد - بنفس الوقت - في حياتها الشعرية. ففي عام 1983 كتبت أول نص في قصيدة النثر تحت عنوان «طقوس الاغتسال والولادة»، وقد جاءت الإنجليزية لتشكل لها بعدا لغوياً آخر.

واقع المرأة المبدعة

وتبين لنا الباحثة مصير المرأة المبدعة في مجتمعنا الخليجي بصفة خاصة والمجتمع العربي بصفة عامة، وذلك عندما تحدثت عن تجربتها الشعرية، عبر عنوان أطلقت عليه (واقع لا يحتمله الشعر)، حيث توقفت الشاعرة عن الكتابة عشر سنوات متواصلة منذ عام 1987 وحتى عام 1997: «كنت وأنا أنهض نحو تأسيس أسرتي، ومزاولة وظيفتي في التدريس الجامعي، أشعر بلا شك بتلك الوحشة والعرى، وأشتاق مد البحر وعودة النوارس، ولكن الرحاب كانت تضيق، والحياة تزداد جدية وجهامة، وسويعات الوقت تنسرب كما ينسرب الماء من فروج الأصابع. لست من أولئك الذين يعتقدون بوجود ما يسمى لحظات الإلهام الطائرة، بل أكاد أجزم بأن العمل الإبداعي كائن أناني حد الإسراف يستحوذ على صانعة، ويأبى المشاركة في الرحم الذي يتخلق فيه، وإلا سيخرج ضعيفاً هشاً لا يمتلك أسباب الحياة». إلى أن تقول: «على ضوء هذا اليقين، لنا أن نتصور مدى الانحسار الذي يمكن أن يصيب العمل الإبداعي، نتيجة انغماس صانعة في إيقاع حياة يومية تلتهم أيامه وشرارات بصيرته. أما إذا قربنا المجهر أكثر نحو دائرة المرأة المبدعة فإن الأمر يصبح أكثر فداحة».

عودة جديدة

وبعد الغياب والانقطاع تعود الشاعرة للساحة الأدبية ، لكنها تعود بتجربة شعرية جديدة، هي عودة للوزن والتفاعيل ولكن بلغة مغايرة ولعلنا نلحظ الفرق بين نص (العصفور الأسود) وبين نص (ماذا لو) أو بين (أمام الباب) وبين (أصدقاء)، حيث نلمس التحول من البساطة والمباشرة إلى المراوغة والإغواء، وإلى التعويل على الإيحاء والإيماء. لقد جاءت مجموعة (مجرة الماء) بمفاهيم شعرية جديدة استقتها من تجربتها الذاتية والمعرفة العامة، جاءت لتمثل حالة نهائية من التوازن الشعوري والفني إزاء شكلي الشعر المنثور والموزون.

الشق الآخر

أما الشق الآخر من الكتاب فقد ضم مجموعة مختارة من قصائد الشاعرة عبر تجربتها الشعرية بمراحلها المختلفة، وما عليك عزيزي القارئ إلا أن تتصفح وتتمتع، تطير عبر أجواء ساحرة تجرفك حيناً للفرح، وحيناً للحزن، حيناً للواقع وآخر للخيال، وستجد نفسك تسعد وتنتعش بها.



فراشة الشعر
محمد يوسف

بقلم: آدم يوسف (الكويت)

■ الفضاء اللامتناهي من الرموز والايحاءات
■ سطوة الكائنات الإلكترونية من حولنا فأين الخلاص؟

الفضاء رموز مفتوحة، هكذا يبدو الشاعر الراحل محمد يوسف في ديوانه «إغواءات الفراشة الالكترونية»، حيث كلمات القصائد رموز وأشارات لغوية منطلقة في الفضاء المحسوس، والفضاء الالكتروني، أن تسأل أنفسنا عن تفسير لهذه الرموز، ومدى العلاقة بين الرمز والرمز، وبين الرمز والحياة في كنهها المتجسد في الإنسان، هذا الإنسان الذي يصارع الكائنات اللالكترونية في سبيل البقاء.

وهنا يبدو الشاعر معنياً بوجدان الإنسان وذاته، حفاظاً عليها من التلوث، ومن سطوة الكائنات الالكترونية، والمقصود بالكائنات الالكترونية كل ما يتصل بالتقنيات المحدثة، والاكتشافات العلمية الغربية، والروبوت الذكي طبعاً.. الخ.

ولنا أن تقسم هذه الرموز إلى ثلاثة محاور، كي تقف علي اشاراتها الدالة ومقاصدها الخفية هناك رموز تمثل سطوة الآلة، أو سطوة الاكتشاف الالكتروني، ورموز أخرى تمثل وجدان الإنسان وذاته، أو هي تمثل الإنسان البسيط الدرويش (المجذوب)، الساقط من قعر القفة - كما يقول - وأخيراً رموز أخرى متأرجحة بين كفتي الصراع، فإيهما ترجح.

سطوة الآلة
الفراشة الالكترونية

ما هي العلاقة بين الفراشة والآلة (اللالكترونية)، فالفراشة رمز يمثل في بعض جوانبه الرقة والنعومة والحلم الإنساني الجميل، وأما الآلة الإلكترونية فإنها تمثل للسطوة والتوحش والمادية في أقسى جوانبها يجتمع هذان الرمزان في مقاطع عدة من الديوان ابتداء من عنوان الديوان، حينما نجد الشاعر يحاول جلَّ جهده لبرمج هذين العنصرين في حالة واحد على الرغم من السنافر الشديد بينهما، فهو هنا يصف الفراشة بأنها الكترونية، مع أن الفراشة تمثل قمة الجمال الوجداني، ولا علاقة لها بالجمود الالكتروني ويعمق من قمة هذه المفارقة أن الشاعر يسند صفة الاغواء إلى هذه الفراشة، التي هي في الأصل الكترونية، حيث جاء عنوان الديوان «إغـــواءات الفـــراشـــة الالكترونية».

والجمالية التي يضيفها الرمز «إغواء» إلى العنوان ليس لها حدود فالاغواء يشير إلى الاستمالة بفعل الغمد، أو تظهر القصدية بشكل واضح، القصدية عند فراشة وصفت بأنها الكترونية وجامدة يقول الشاعر، في قصيدة (كائنات الفوضى الالكترونية»

الفراشة الالكترونية
تطيـــــر في ذاكـــــرة الرجل
والمسوس
بـ/ عصو العولمة
وهو يضغط على فأرة الكمبيوتر
فيرى الفراشة في اكتمال ألوانها
على الشاشة

وحين ينتـــهي الشـــاعــر من هذه المقارنة التي تبدو في ظاهرها خالية من أية وجهة نظر أو حكم قيمة، ينتقل إلى مقطع آخر أكثر وضوحاً، وفعل الإدانة فيه صريح.
يقول في ذات القصيدة.

كيف يحتمل النص المولود
من رحم للبياض
كثافة النص المولود
من رحم الالكترونية
أية شفافية تحكم النص الأول؟
وأية قسوة تنتال من النص الثاني؟

وهنا يبدو الشاعر صريحاً في فعل الإدانة، فــــالنـص الأول هو نص الفراشة البرئ، والنص الثاني هو نص القسوة، قسوة الآلة الحادة، التي تدمر كل شيء جميل في حياتنا.
وحتى في المقطع السابق الذي قلنا أنه يخلو من حكم القيمة نجد الإدانة ظاهرة في بعض جوانبها، فهي إدانة للفراشة التي يصفها بأنها «تطير في ذاكرة الزجل الممسوس بـ/ عصر العولمة) إذاً فعصر العولمة أشبه بحالة جنونية تمس ذاكرة الإنســان أنك ممسوس ومجنون، هذا ما يطلقه شاعرنا على عصر العولمة.

الروبوت الذكي

من الإشـــارات الدالة على قســوة

عصر العولمة، ونفور الشاعر منه، حديثه عن الروبوت الذكي، الذي يأتي في سياق مشحون بالموت والدم والغناء يقول في قصيدة: «من مفكرة الفراشة الالكترونية».

(الروبوت الذكي)

محشور في متاهة الأسئلة
من يفلت من «فخ العولمة»؟
كيف تكون «نهاية التاريخ»
ماذا في كابوس «عصر الجينات والالكترونيات»؟

إذاً فالروبوت الذكي يصرح لنا بأن العولمة «فخ» وعصر الجينات «كابوس» وللتاريخ «نهاية» أليس «الفخ» إشارة إلى الاصطياد بطريقة ذكية تشبه ذكاء الروبوت، اصطياد يكون اعلاناً للنهاية المرتقبة.

وفي مقطع شعري آخر يقول الشاعر في قصيدة «أسئلة المتاهة الالكترونية»

الساعة منتصف العزلة
المدمن مشبوحٌ
بخطا طيف الروبوت الذكي
أربعة اشباح / على المسافة
ما بين نكهة الدم،
ونكهة الماء

نلقي نظرة مبسطة على المقطع الشعري السابق كي نلاحظ أن الدلالة المعجمية للكلمات للظاهرة أمامنا لا تخلو من اشارات دالة على المتاهة والضياع فالساعة متصف العزلة و«العزلة» ليست كلمة برئية فهي في أبسط صورها تحيل على شيء من الغم والحزن والانطواء، أضف إليها وآلة المدمن المسكون بالشبح، مثلما هو الحال مع الوارد في السطر الشعري ما قبل الأخير تبدو الإدانة أكثر وضوحاً، حيث الإنسان ضائع ما بين اشباح المسافة «ونكهة» الدم، إذا صحَّ أن للدم نكهة فما هي هذه النكهة؟ إنها بالتأكد نكهة الموت. فما علاقتها بنكهة الماء، والماء حياة إنها قمة التقابل الضدي ما بين الموت والحياة، فأيهما يمثل الروبوت الذكي، إنه يمثل الموت في أبهى صورة، كما سبق وأوضحنا من خلال قراءة الرموز المفتوحة.

إذا فالروبوت الذكي، والفضاء الالكتروني ورائحة الموت المتفش منهما، ليست تسعده الإنسان وليست في صالحة على أقل تقدير.

الإنسان المجذوب

لا يخلو العنوان السابق من إشارة إلى حالة يكون فيها الإنسان أقرب ما يكون إلى التضحية والغناء في سبيل من يجب إنها حالة الإنسان الصوفي، يقول الشاعر.

وكيف السبيل إلى المجاذيب
والشعراء / والعشاق
وأصحاب الخرقة
الذين يراهنون على الإنسان
الذي يغرس الشجرة
في الفضاء الكمبيوتري

لقد تحولت لغة الخطاب ومعها الدلالة المعجمية، فلا اشارات هنا للمــوت أو الدم أو الغناء، بل هي اشــارات في غـاية الرقـة وغـاية الانسانية، أنهم الشعراء، والعشاق، وأصحاب الخرقة، فأتى دلالة تحمل كل القطة من هذه الألفاظ، الشعراء (ينســبــون إلى ذواتهم الجــانب الإنساني، أو هكذا يتصـور عينهم الناس)، العشاق (الإنسان في حالة العــشق يكون في قمـــة العطاء)، أصـحــاب الخــرقـــة، هم أولئــك الفــقــراء أو المتـصــوفـــة الذين يتــلذذون بالــغناء من أجل الآخــر، وأصحاب الخرقة أيضاً هم الفـقـر البسطاء الذين يرتدون ملابس بالية مقطعة.

مــاذا عن هؤلاء البــسطاء؟ إنهم يسعون (حسب رؤية الشاعر) إلى غرس شجرة في هذا القضاء، الفضاء الالكتروني الموسوم بالقسوة، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

يقو الشاعر في مقطع شعري آخر من قــصــيـدة (ســبــاعــيـــة الكائنات المتربصة).

في الرؤيا صوفيٌ
يغرس في خرقته أشجاراً
تبد لي منها أغنية
أغنية تشبه حلمي
تتكور خرقته / يخرج منها طير
يتحول رمزاً / حين يرف الرمز
يشف المعنى / تتجلى الأشجار
تحاورها أخفاه الصوفي.

هي ذات الدلالة المشــار إليــهـا في المقطع الشعري السابق فالصوفي المسكون بالرؤيا يحاول أن يغرس في الفضاء الالكتروني شجرة، فما هي دلالة هذه الشجرة؟.

إنها توحي بالاخضرار، وتوحي بالحياة، وتوحي بالاستمرارية، وفي السطر الشـعـري الثـاني من المقطع الســابق نجـد الفـاظاً مـثل «أغنيــة» و«حلم» «وطائر» يتجول، إنها إشارات دالة إلى الرومـا نسـبــة وإنســانيــة الإنسان، التي يراهن عليها الشاعر كثيراً.

الرمز المتأرجح

فيمـا سبق أشرنا إلى محورين أســاسـيين من مـحـاور القـراءة هما محـور القسوة والإدانة، والثاني هو مـحو الشفافية والإنسانية بقي أن نشـير إلى مسـألة أخرى هي الرمـز المتـــأرجح مـــا بين فـــعل الإدانة، والامتداح أو القبول،

يتجلَّى ذلك واضحاً في تلك الرموز ذات العلاقة بالألوان، يقول الشاعر في قصيدة

«العصفور الأبيض يفتح قوساً»،
الأبيض ينبوع الحرف
وموسيقا النزف
... لذا سأحاول أن أقرأ
ما يكتبه الأبيض
في عصر الانترنت.

فاللون الأبيض في المقطع السَّابق هـو «ينبــوع» والينبــوع دلالة على الحياة،

هـو فـي ذات الـوقـت دلالـة عـلـى «النزف»،
والنزف إشارة لاريب أنها تحيل إلى الموت والفناء.
فكيف تجتمع الحياة مع الموت؟
يقول الشاعر في مطلع قصيدة «سباعية الكائنات المتربصية»

في الكابوس رجل وامرأة
في يد المرأة وردة متفحمة
في صدر الرجل كمنجة / مغروزة
تنزف بقايا «الدانوب الأزرق»

في هذا المقطع أيضاً تبدو الازدواجية واضحة بين الكابوس والحلم، بين النزف والحياة،
أول ما نلحظ هذه الثنائية المتضادة في عدة جوانب، بين الرجل والمرأة (السطر الشعري الأول» بين الكابوس والوردة المتفتحة، بين الكمنجة في غنائيتها والآلة الحادة المغروزة في صدر نهر ينبض بالحياة هو نهر الدانوب الأزرق»
فالشاعر هنا يعود بنا من حيث يدري أو لا يدري إلى حالة التضاد والتي لاحظناها في المقطع
إذ كيف تجتمع العدوانية والدم المسال مع نهر نابض بالحياة، والملاحظ هنا أن النهر دلالة الحياة تيمة مشتركة بين المقطعين السابقين.

يقول الشاعر في قصيدة أخرى مبرزاً هذه الثنائية.

كيف يا شجر السنديان
تبلّل أصابع البيانو
بدموع المرثية البيضاء

هي ذات الثنائية، الشجر (دلالة الحياة)، البيانو
دلالة العزف والطرق
كيف تجتمع مع المرثية بلونها الأبيض؟
من قراءتنا السابقة يتضح معنا أن هذا الديوان يحوم حول ثلاثة محاور مختلفة، محور القسوة والنفور، ويشير إليه الشاعر من خلال الكائنات الالكترونية، ومحور البساطة والحياة، ومحور آخر متأرجح بينهما، لم يشأ الشاعر أن يصرِّح به، وأخيراً أقول لا بأس أن تختلف في هذه القراءة، فهي قصائد، أو هي نص مفتوح إلى أقصاه.

وقفة

مضى على رحيل الشاعر محمد يوسف ما يقارب عامين، ولم يأخذ حقه من القراءة والاحتفاء، فقد كان تربوياً وشاعراً قديراً، وصحفياً منح المشهد الثقافي المحلِّي جلَّ حياته واهتماماته.

- لغتنا العربية إلى أين

د. مصطفى إسماعيل بغدادي

- عندما يكون الأدب سينمائيا

سليمان داود الحزامي

- النص.. الأثر.. الخطاب

د. خيرة حمر العين

لغتنا العربية

.. إلى أين؟

بقلم: د. مصطفى إسماعيل
بغدادي - (الكويت)

نعيش حالة اغتراب وفقدان للهوية

دخول المصطلحات الأجنبية إلى لغتنا اليومية كارثة ثقافية

إن اللغة ظاهرة اجتماعية، بالغة الأهمية لما تقوم به من دور فعّال في الاتصال والتفاهم بين البشر، وهي نعمة عظيمة منحها الله - سبحانه وتعالى - للإنسان وميزه بها عن سائر المخلوقات.

منزلة لغتنا بين اللغات:

لغتنا هي إحدى لغات البشر، صنفها علماء اللغة ضمن أسرة اللغات السامية وإن فضلها ليس في ذاتها على اعتبارها لغة مثل سائر اللغات، تتكون من أنظمة صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، وليس لها قيمة معيارية في حد ذاتها وإنما يرجع فضلها إلى عوامل أخرى دينية وتاريخية وثقافية، حيث أن الله - سبحانه وتعالى - قد شرفنا بأن جعل رسالته الخاتمة بتراكيبها فجاء التنزيل بها محل إعجاز وتحد، ليس على الأسلوب والصياغة فحسب، وإنما على جميع الأصعدة اللغوية والفكرية.

ثم من فضل الله - سبحانه وتعالى - على اللغة العربية أن وهبها - منذ عصورها الأولى - رجالاً كانت عندهم بمثابة العقيدة، وأخلصوا لها الإخلاص كله، وأبدع فيها المبدعون.

واقع لغتنا اليوم:

إن المتأمل لواقع لغتنا اليوم ليحزن

كثيراً، بل وينزف الدمع على ما آلت إليه، حيث كثرت الأخطاء في الإملاء والنحو بكل صفحات الصحف والمجلات والبرامج الإذاعية والتلفزيونية حتى الشعر الحديث اصبح لا يخلو من هذه الأخطاء.

ورغم وجود هذه الأخطاء، فإن أحداً لا يلتفت إلى تصويبها، يبدو أننا قد اعتدنا الخطأ حتى يصبح قاعدة مما يعكس مدى الفوضى في استخدامها كأنه لا توجد في لغتنا قواعد لكتابة الهمزات والتاء المربوطة والهاء، وغيرها، مع أن لغتنا لم تكن عقيمة، بل هي في ريعان شبابها، وشبابها يتجدد يوما بعد يوم ثم هي غنية بالمترادفات من الألفاظ، ومليئة بالدرر، وما يبدو لنا فحماً في مناجم معجماتنا.

إنما هو قطع نفسية من الألماس، تحتاج إلى صقل قليل ليبهر الألباب لمعانها ورحم الله الشاعر حافظ إبراهيم حينما قال بلسان لغتنا:

رَجَعْتُ لنَفْسي فاتهمتُ حَصاتي
وناديتُ قَوْمي فاحْتَسَبْتُ حَياتِي
رَمَوْني بعقمٍ في الشباب وليْتَني
عَقمْتُ فلم أجْزَعْ لقَوْلِ عُداتي
ولَدتُ ولما لم أجِدْ لعرائسي
رجالاً وأكفاءً وأدْتُ بَناتي
وسعْتُ كتابَ الله لفظاً وغاية
وما ضقْتُ عن آيٍ به وعظات
فكيف أضيْقُ اليوم عن وصف آلة
وَتنْسيق أسماء لمخترَعَات
أنا البحرُ في أحشائهُ الدُّر كامنٌ
فهل سألوا الغواصَ عن صَدفاتي
فيا وَيْحَكمْ أبْلى وتَبْلى محاسني
ومنكمْ وإن عَزَّ الدواءُ اساتِي

فلا تَكلُوني للزمان فإنني
أخَافُ عليكمْ أن تَحينَ وَفَاتي

ولقد كنا أعزاء بلغتنا، ولما أهملناها وأخذنا نركض نلهث وراء المصطلحات الواردة إلينا من وراء البحار والمحيطات، حتى بهرتنا فنقلناها، ونشأ عن ذلك التخبط والخلط بين لغتنا وثقافتنا وحضارتنا، وحضارة الغرب التي لم نستطع أن نأخذ منها إلا جانبها المادي فكان من آثار ذلك أن وقعنا بين نقيضين، وتأرجح مجتمعنا بين الاستقرار التقليدي والتقدمية الفعلية فحدث التمزق في بنائه الثقافي.

أرَى لرجالَ الغَرْب عزاً ومنع
وكم عزّ أقوامٌ بعزِّ لُغات
أتوا أهلَهمْ بالمُعجزات تَفنّناً
فيا ليتكُمْ تأتونَ بالكلمات
أيطرُبُكمْ من جانب الغرب ناعبٌ
يُنادي بوَأدي في ربيع حَياتي
ولو تَزْجُرون الطيرَ يوماً علمتُمْ
بما تحته من عَثْرَةٍ وشتات
سقى اللهُ في بطنِ الجزيرةِ أعظُما
يَعزُّ عليها أن تلينَ قَناتي
حَفظنَ ودادي في البلى وحَفظتُه
لهنَّ بقلب دائم الحسرات
وفاخرتُ أهلَ الغَرْب والشرق مُطرقٌ
حياءً بتلك الأعظُم النخرات
أرَى كلَّ يوم بالجرائد مَزْلَقاً
من القَبْر يُدنيني بغير أناة
واسمعُ للكتاب في مصرَ ضجةً
فأعلمُ أن الصائحينَ نُعاتي

ولما وصل تقصيرنا إلى حد عجزنا عن انتشار لغتنا وجعلها اللغة الأولى

بين الأكثر من المليار عربي أصبحنا نعيش الآن في غربة وأصبحت لغتنا غريبة.

مسكينة لغتنا الأم، لقد تحملت، ولا زلت تتحملين أكثر من طاقتك، ويكفي أنك تعيشين الآن غريبة بين اهلك وإني لعاذرك لأنها أقصى أنواع الغربة، وكأني بك وأنت تتأملين من هجر أهلك لك.

أَيَهْجُرُني قومي ـ عفا الله عنهمُ
إلى لغةٍ لم تتصلْ بِرُواةِ
سرت لوثة الإفرنج فيها كما سَرَى
لُعابُ الأفاعي في مسيلِ فُراتِ
فَجَاءتْ كثوبٍ ضَمَّ سبعينَ رُقْعَةً
مُشكَلَةَ الألوان مُختلفاتِ
إلى معشرِ الكُتابِ والجَمعُ حافلٌ
بَسَطْتُ رَجَائي بعدَ بَسْط شكاتي
فإما حياةٌ تَبْعَثُ المَيْتَ في البلى
وتُنْبِتُ في تلكَ الرموسُ رفاتي
وإما مماتٌ لا قيامَةَ بَعدَهُ
مماتٌ لَعَمري لمْ يُقسْ بمماتِ

ولكن إلى متى تتحملين؟ إن كنتَ تتلمسين صحوة أهلك فأنت واهمة، لأنهم يعيشون الآن كالنائم الذي أصبح في منزلة بين منزلتين، تلك المنزلة التي تتوسط النوم واليقظة.

أو ليست هذه هي عين النكبة التي أصابتنا، ونالت منا الكثير؟

لا بد أن نعترف بأننا نعيش الآن في غربة ما بعدها غربة، نشأت أساسا من عدم احترامنا للغتنا الجميلة وما فيها من درر.

التقصير منا

بسبب غربتنا وعجزنا من أن نواجه الواقع أصبحنا لقمة سائغة بين زعماء الاستعمار والشعوبيين، الذين لا زالوا يبذلون الجهود الجبارة المتواصلة لتنفير الشعوب العربية من لغتنا الحية، وإبهامها بأنها ليست من اللغات العالمية الخالدة، لتسيطر عليها وتتحكم فيها.

ولقد تعرضت لغتنا إلى حرب شعراء من أعداء الثقافة العربية، مستخدمين في ذلك أسلحة شتى منها (الازدواجية اللغوية)، (قضية العامية) مستهدفين محو الهوية العربية.

ولقد ظهرت هذه الدعوة مع بداية عصر الاحتلال الغربي للوطن العربي بعدما عمل المستعمر بقوة على منع انتشار اللغة العربية في ربوع العالم الإسلامي ثم أمر المثقفين العرب بكتابة بحوثهم باللغة الدارجة التي تدب فيها الحياة ـ على حد زعمهم ـ لا باللغة العربية الفصحى الميتة التي لا يعرفها إلا المتخصصون بدراستها.

و لكن مثل هذه الدعاوى قد لاقت رفضا ومقاومة من المثقفين العرب، مما أيأس هؤلاء الأعداء من تكرار محاولاتهم، ولكن من المؤسف حقاً أن برز بعد ذلك من العرب أنفسهم من يقوم بأداء هذا الدور، وينذر حياته لمحاربة اللغة الفصحى والثقافة العربية حتى كثرت حملات التشكيك في العربية وثقافتها، والتي استخدمت فيها العبارات البراقة الخادعة من (إصلاح)، و(تطوير)، (تحديث)، و (تنوير).

ومما يؤلم قلب الغيور على لغته أن هذه المؤامرات على لغتنا مازالت

مستمرة، وتجد صدى كبيراً في بعض البلاد العربية، مع التنوع في طرقها ووسائلها مستمدة أصولها من الغزو الفكري والتغريب الثقافي للأمة العربية بهدف القضاء على هويتها العربية.

العلاج بين أيدينا

إذا استوقفتنا بعض ملامح التحرك الفكري العربي الآن نجد أنها غير كافية، ولم تعط حتى اليوم الثمرة المرجوة منها.

وإني حين أقول ذلك أشعر بقسوة هذا الكلام عليّ وعلى الذين يقرأونه، وأحس بأنني متعاطف مع من يتأذى به، لأني واحد من الجيل الذي أفنى عقودا من حياته في تدريس اللغة العربية ومازلت متصلاً بالجيل الجديد عاملاً على تعليمه، وتوجيهه.

فليس أصعب عليّ - إذن - من أن أقول الذي قلته لأنه نوع من إشهار الإفلاس والاعتراف بالجدب واظهار الأرض وكأنها بور، لم تنبت فيها شجرة، ولم ينبت فيها زرع، ولكن ماذا عساي أن أقول وهذه هي الحقيقة المرة، ولا يعني ذلك أنني مشدود إلى التشاؤم لأن المسلم حين يسمع قول الله: ﴿ولا تيأسوا من روح الله، إنه لا ييأس من روح الله، إلا القوم الكافرون﴾ يوسف 87 - لا يمكن أن يكون مشدوداً إلى التشاؤم ولكن التفاؤل لا يعني أن نحجب عنا الحقائق الواضحة أو أن نغطي الشمس بقطعة من زجاج شفاف، ولا أن نتق حرّها باصطناع أشجار من ورق ملون، وإنما علينا أن نواجه الحقيقة، وأن نعمل بما يمليه الواقع علينا.

إننا - متشائمون أو متفائلون - متفقون على أنه لابد من علاج لهذه الحالة التي وصلت إليها لغتنا، ولن نختلف على الوسائل إلا بمقدار ما يكون عن آفاق كشف الطريق الذي نسلكه لرفع مستوى لغتنا العزيزة.

ونحن اليوم لا نرضى أن نبقى في المكان اللغوي، الذي وضعنا فيه أئمة اللغة من أجدادنا بالأمس، لأن قوانين الطبيعية والاجتماع تفرض علينا أن نكون أمة تسير إلى الأمام، وأن تكون عقولنا أكثر نضجاً من عقول أسلافنا وأكثر استيعاباً للمعرفة، بفضل أساليب التعليم الحديثة الممتازة، وسرعة الطباعة، وكثرة المؤسسات اللغوية ذوات التبويب الحسن والفهارس الدقيقة الشاملة بحيث يستطيع الإنسان أن ينجز الآن في ساعة واحدة ما كان يحتاج أجدادنا إلى يوم كامل لإنجازه، وهذا يجعل آفاق علماء اليوم في اللغة وسواها أوسع من آفاق علماء الأمس، واللغات الحية كاللغة العربية تحتاج دائماً إلى قليل من التهذيب، لمسايرة العصر الذي نعيش فيه.

وأنا - وإن كنت ممن يحيطون العباقرة من أجدادنا بهالة من التقديس - لا انزههم عن الخطأ، لأن العصمة لله وحده، وأرى أن نصحح ما وقعوا فيه - عفواً، أو سهواً - من أخطاء لغوية، أو نحوية، أو صرفية، أو إملائية، ونذكر الأسباب التي حملتنا على ذلك التصحيح مشفوعة

بالحجج الدامغة التي لا يأتيها الشك من بين يديها، ولا من خلفها، لأن معجماتنا - قديمها وحديثها - لم يخل واحد منها من الأخطاء، (فالأساس) صحح بعض ما وهم فيه (الصحاح)، وجاء (اللسان) فصحح أوهام من سبق جميعاً، دون أن ينجو (تهذيب اللغة للأزهري)، (المحاكم لا بن سيده) من مآخذه عليهما، وجاء الفيومي في (مصباحه المنير) ثم الفيروز أباديّ في (قاموسه المحيط).

وحاولا تجنب ما وهم فيه من سبقهما، فكان أولهما موجزاً جداً، وثانيهما موجزاً وفيه كثير من الأخطاء.

وانتظر العالم العربي من سنة 328 هجرية بعد وفاة الفيروز أباديّ، حتى ولد الزبيدي صاحب (تاج العروس) الذي أخذ عن جميع من سبقه وحاول - ما استطاع - اجتناب جميع أخطائهم، مضيفاً أربعين ألف مادة جديدة إلى الثمانين ألف مادة التي جاء بها اللسان حسب رواية الأستاذ أحمد عبد الغفور عطّا في كتابه (مقدمه الصحاح)، (مستدرج التاج) يكفي لملء معجم في مجلد ضخم، ومع ذلك لم يخل ذلك الصارم العربي من زلات قليلة.

ثم ظهرت معجمات كثيرة، كان من خيرها وأدقها معجم (متن اللغة) للشيخ أحمد رضا، عضو المجمع العلمي العربي بدمشق، في خمسة مجلدات كبيرة، انتهى طبعها عام (1961) ميلادية وذكر فيها ما عرّبه هو وما عرّبه (مجمع اللغة العربية الملكي بمصر) و(المجمع العلمي العربي بدمشق) (مجمع مصر الأول عام 1883 ميلادية) و(المجمع الثاني المصري عام 1910 ميلادية).

التحديات التي تواجه إعلامنا العربي:

إن الإعلام بأدواته (المكتوبة والمنطوقة) لا يمكن إنجاحه إذا خانتنا اللغة في التعبير عن المعلومات، أو الفكرة، أو المشهد...الخ..

وبما أن اللغة الإعلامية مطالبة بنقل تلك الأفكار والأحاسيس والآراء، وتجسيد الواقع الحي في صورته وتفاعلاته، وتصوير النزاعات الإنسانية ورصدها والأخبار عن المخترعات العلمية وغيرها، فإنه لا بد للغة من أن تنهض بهذه الألفاظ كافة، لذا يجب علينا أن نحافظ على لغتنا العربية في عصرنا، عصر الأعلام المفتوح وأن نستفيد بها فيما نواجهه، وهي حافلة بألفاظ القرآن، المعجزة الكبرى للبيان.

ولكي نواجه التحديات التي تواجه لغة الأعلام العربي علينا أن نسعى جاهدين إلى بلورة وذيوع المصطلحات واللفظ العربي الكامن بكتاب الله، وأقوال نبيه الكريم لأن بلاغة ألفاظه من صنع الله، وما كان من صنع الله تضيق موازين الإنسان عن وزنه، وتعجز عن قياسه فنحن لا ندرك كمه، وإنما ندرك أثره، ونحن لا نعلم إنشاءه، وإنما نعلم خبره، وهل يدرك الإنسان من آثار الشمس غير الضوء والحرارة؟!

وهل نعلم من أسرار الروض غير

العطر والنضارة؟!

وإن خطورة المصطلحات على العرب أكثر مما نتصور أو نقدر، ومما يؤسف له أن بعض الإعلاميين يحاولون إغراق لغة الإعلام بالمصطلحات الأجنبية، وذريعتهم في ذلك هي ضرورة مسايرة مقتضيات العصر والركض وراء اللفظ الجديد مهما كان مصدره وينسحب هذا على المدرسين بحجة إيضاح المعلومات وتبسيط شرحها.

ومن المؤسف - حقاً - أننا نجد بعض الآباء يستخدمون مثل هذه المصطلحات في حديثهم مع أبنائهم، وبعضهم يتحدث العربية ويدخل عليها، أو معها بعض هذه الاصطلاحات الأجنبية، زاعما أن ذلك يرفع من مكانته أو أن ذلك يدل على أنه مثقف.

ولا يقتصر الأمر على المخاطبة أو الحديث، بل نجد ذلك في بعض المؤسسات كالمصاريف وبعض الشركات التي تلجأ إلى تلك المصطلحات بكثرة.

نعيب غيرنا، والعيب فينا:

من الظواهر المنتشرة في العالم العربي التندر بمن يتحدث بالعربية الفصحى، والسبب إما أن يرجع للمتكلم نفسه، الذي يبالغ في نطقه للغة العربية من حيث الأداء الصوتي أو استعمال بعض الكلمات غير المفهومة لدى بعض أبناء المجتمع، مما يثير الغرابة، ثم تتحول الغرابة إلى تندر.

وإما أن يرجع السبب إلى أن بعض أبناء الشعوب العربية لا يحترمون لغتهم، وبالتالي يعلقون على كل من ينطق بها مهما كان نطقه.

ولي هنا وقفة تعجب، بل هي وقفة تعجب وألم في وقت واحد حينما يتألم الإنسان منا عندما ينظر إلى الشعوب من حوله، فيجدها تحرص كل الحرص على لغتها وتحترمها غاية الاحترام، فهذه فرنسا تشرع عقوبة في (مايو من عام 1994) لمن يستخدم غير الفرنسية في الوثائق والمستندات ووسائل الإعلام وغيرها.

وألمانيا تحرم الدراسة في جامعاتها بغير الألمانية، وقد لمست بنفسي ذلك عندما زرت أسبانيا ولاحظت أن الأسباني لا يجيبك إذا تحدثت معه بلغة غير اللغة الأسبانية، بل إن أكثر الشعوب الآن أصبحت تتصارع فيما بينها لنشر لغاتهم، أما نحن الشعوب العربية - في ظل مأساتنا اللغوية وآراء مفكرينا - لا نحترم لغتنا حتى أصبحت اللهجات العامية مسيطرة على كافة المجالات، إلى أن ضاعت لغتنا بين هذا الخضم من العاميات، مما مكن غيرنا من أن يعيب علينا، ثم نأتي بعد ذلك ونعيب على غيرنا، والعيب فينا قبل غيرنا.

خطورة عزوف الأبناء عن لغتنا:

إن الخطورة لا تكمن في تعليم الأبناء اللغة الأجنبية لأن الإسلام لا يمانع في تعليم أي لغة كانت، ولكنه أحاط ذلك بما يمنع المغالاة، ويشترط

في تعليمها المحافظة على اللغة الأم والخطورة - إذن - ليست في تعليم اللغة الأجنبية، وإنما في المغالاة فيها، هذه المغالاة التي تصل أحياناً إلى أن الابن يصبح يتحدث بهذه اللغة الأجنبية بطلاقة، ويعجز أن يتحدث بلغته وبذلك يفقد هويته العربية، ويصبح لا يختلف عن الابن الأجنبي فهل يرضى أي أب بأن يصبح أبنه - قرة عينه - هكذا؟! وأقولها بمرارة قد يرضى بعض الآباء بذلك، بل ويفتخر أحياناً، وإذا استسلمنا لهذا الواقع لاتضح لنا مدى الخطر الحقيقي الذي يهدد الأبناء.

يا لسوء ما وصلنا إليه !، كنا نحرص على تأصيل لغتنا في نفوس أبنائنا، حتى كان العربي المقيم في العصور السابقة بالحاضرة عندما يكبر ابنه يرسله إلى البادية ليتقن لغته فيها ويكتسب من أهلها الصفات الكريمة من الكرم والشجاعة والجرأة والفروسية وغيرها.

ولما أغرتنا المدنية، وفتنا بها، أصبح بعضنا يرسل ابنه إلى لندن وأمريكا أو غيرها ليتقن اللغة الإنجليزية قبل أن يطمئن إلى أنه قد أحاط - فقط - بلغته، ثم يعود بلسان غير لسانه، وبعادات غير عاداته، هذه هي الخطورة.

أضواء على الأساليب القرآنية:

عندما كان المسلمون طليعة العالم....أو عندما كانوا العالم الأول، ثم قادوا العالم بأسره لم يصلوا إلى ذلك من فراغ، وإنما لأنهم تربوا في مدرسة القرآن الكريم خلال ثلاث وعشرين سنة، وإذا درسنا المنهج الذي أتبعه القرآن في دعوته، وفي تربية المؤمنين وغرس المبادئ والقيم الإسلامية في نفوسهم لاستطعنا أن نستخلص من هذا المنهج بعض المبادئ المهمة لعملية التعليم التي استخدمها القرآن الكريم، فقد استخدم في تربيته الروحية للمسلمين أساليب مختلفة في إثارة دوافعهم إلى التعلم، فاستخدم الترغيب، والترهيب واستخدم القصص للتشويق، كما استعان بالأحداث الجارية المهمة، التي تثير دوافع الناس، وتجعلهم متهيئين لتعلم العبرة من هذه الأحداث، ولم يعتمد على الترهيب فقط، أو الترغيب فقط، وإنما أعتمد على مزيج منهما... الخوف من عذاب الله، والرجاء في رحمته وثوابه، وحول هذا المعنى قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ليس الإيمان بالتمني، ولكن ما وقر في القلب، صدقه العمل» وقال تعالى ﴿إنهم كانوا يسارعون في الخيرات ويدعوننا رغبا ورهبا وكانوا لنا خاشعين﴾ (الأنبياء 9).

ومن المبادئ التي استخدمها القرآن (التكرار) حيث نجد في القرآن تكراراً لبعض الحقائق المتعلقة بالعقيدة والأمور الغيبية، التي يريد القرآن أن يثبتها في الأذهان قال تعالي: ﴿أمن يجيب المضطر إذا دعاه، ويكشف السوء ويجعلكم خلفاء الأرض، أإله مع الله قليلاً ما تذكرون﴾ حيث كررت عبارة (أإله مع الله) خمس مرات في سورة (النمل).

وقد بينت دراسات العلماء المحدثين أهمية التكرار في تثبيت الفكرة في أذهان الناس، فقاموا بإنفاق الأموال الطائلة على الإعلانات التجارية التي تقوم بتكرار عرض أفكار معينة على الناس بهدف التأثير في اتجاهاتهم لترويج سلعهم التجارية، وهذا ما يثبت قوة منهج القرآن في التكرار، كما نجد في القرآن تطبيقاً لمبدأ المشاركة الفعالة، يتضح ذلك الأسلوب الذي أتبعه القرآن في تعليم المسلمين الخصال الحميدة، والأخلاق والعادات السلوكية الفاضلة عن طريق تدريبهم العملي عليها بما كلفهم القيام به من عادات مختلفة، فالوضوء والصلاة كل يوم يعلمان المسلمين النظافة والطاعة والنظام والصبر والمثابرة.

كما أن أسلوب التدرج في تعليم الاستجابات الصعبة أو في العلاج الذي يرمي إلى التخلص من بعض العادات أو الانفعالات غير المرغوب فيها، والذي توصل إليه العلماء المحدثون أخيراً قد سبق أن استخدمه القرآن منذ أربعة عشر قرنا من الزمان في علاج تعاطي الخمر والربا حينما عمد القرآن في أول الأمر إلى تنفير المسلمين من شرب الخمر، دون أن يقوم بتحريمها تحريماً تاماً.. ثم تدرج بهم إلى التحريم التام، فكانت أول آية نزلت في الخمر تشير إلى إن مضارها أكبر من منافعها، وفي هذا تنفير للمسلمين منها وحث على الامتناع عن شربها وقد قام بعض المسلمين فعلاً بترك شرب الخمر بعد نزول هذه الآية... قال تعالى: **﴿يسألونك عن الخمر والميسر، قل فيهما أثم كبير ومنافع للناس وأثمهما أكبر من نفعهما﴾**(البقرة219)... ثم تدرج القرآن الكريم بعد ذلك إلى درجة أشد حزماً في تنفير المسلمين من شرب الخمر، وفي حثهم إلى الامتناع عنها، قال تعالى: ﴿يا أيها الذين أمنوا لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون﴾ (النساء43).

والامتناع عن شرب الخمر خمس أوقات في اليوم وهي أوقات تشمل معظم ساعات اليوم تقريباً إنما كان بمنزلة تدريب للمسلمين على الإقلاع عن شربها، وقد جعلهم هذا التدريب متهيئين نفسياً للانتقال إلى المرحلة التالية، وهي الامتناع نهائياً، فنزلت الآية التي حرمت الخمر تحريماً تماماً.... قال تعالى: **﴿يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون﴾** (المائدة 90).

تلك هي بعض مبادئ التعليم في مدرسة القرآن الكريم التي مازالت... وستظل مفتوحة - لمن يريدان ينتسب إليها - إلى أن تقوم الساعة.

معاً سنحمي لغتنا العربية:

إن المجد اللغوي ليس أقل قيمة من المجد السياسي لكل أمة تنشد الرقي والتقدم كأمتنا العربية، لذا أنصح جميع قادتنا وأصحاب القرار بأن يوجهوا اهتماماً كبيراً إلى تقوية اللغة الفصحى، والإقلال من اللغة العامية في وسائل الأعلام المختلفة، والعمل

على تصحيح أساليب الكتب وضبطها، حتى تصبح اللغة ملكة لدى القراء.

وأرجو أن تتوحد مجامعنا كلها، وتنبثق من ذلك المجمع الموحد لجنة تؤلف معجماً حديثاً، شاملاً ودقيقاً تثبت فيه المولّد والمعرب والدخيل، وتشرف على طباعته ليخرج للناس دون خطأ لغوي، أو مطبعي وليس ببعيد على همة أعضاء مجامعنا النابهين المخلصين لأمتهم، كما ليس ذلك بعزيز على لغة الضاد الشامخة كما أنا شهدهم بإنشاء هيئة علمية مختصة بالصيغ اللغوية، والاصطلاحات العلمية بحيث تتكون من مفكرين وعلماء وصحافيين ولغويين وفنيين تتوفر فيهم الكفاءة والإخلاص للغتهم، لتيسير نقل المصطلحات العلمية من اللغات الأخرى وتعريبها وإلا ستصبح الهوة واسعة إلى درجة مخيفة، لأن مثل هذه المصطلحات تزيد يومياً بشكل متواصل، مما يشكل خطورة كبيرة على العرب ولغتهم، وحتى نكون قد حطمنا بعض السهام التي يصوبها أعداء العروبة إلى قلب (الضاد) لينالوا من شموخها، والقضاء عليها خوفاً من أنها توحد بين شعوبها كما وحدت بين ألسنتها منذ قرون مضت.

وما زال كل عدو للعرب ينفذ السموم، ويبذر الشقاق ويشيع الفتن ليفت من عضد الأمة العربية، ويبعث الوهن في شعوبها، ويبذل الجهود الجبارة المتواصلة لتنفير أبناء شعوبها من لغتهم الحية، وإيهامهم بأنها ليست من اللغات العالمية الخالدة، لتصبح لقمة سائغة مما يجعلنا نفتح عيوننا جيداً عندما نسير على دروب من سبقنا من اللغويين، حتى إذا وجدنا عقبة أزلناها لتصبح طرقنا اللغوية معبدة قدر الإمكان، ليأتي الجيل القادم بعدنا ويواصل السير قدماً على نفس الطريق كي نصل يوماً إلى نهاية الشوط الذي لا بد لنا من الوصول إليه، طال الطريق، أو قصر.

معاً كنا صامدين أمام المحاولات اليائسة من أعداء لغتنا، ومعاً سنحميها من الطامعين ومعاً سنحطم مطامعهم على صخرة لغتنا القوية.

عندما يكون الأدب سينمائياً

بقلم: سليمان داود الحزامي
(الكويت)

استمتعت وجمهور غفير من عشاق الأفلام الوثائقية يوم الأحد ٢٧ مارس ٢٠٠٥، وفي صالة عرض مركز عبد العزيز حسين الثقافي بمشرف، استمتعنا بمشاهدة فيلم نداء الصحراء من سيناريو واخراج المبدع عبد الله المخيال.

الفيلم من إنتاج الهيئة الوطنية لحماية الحياة الفطرية وإنمائها التي يترأسها صاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن عبد العزيز بالمملكة العربية السعودية.

وقد قام بتنفيذ الفيلم كمنتج منفذ الفنان عبد الله المخيال مع فريق عمل من المصورين والفنيين على درجة عالية من الكفاءة، ماذا يقول الفيلم ؟

إن فيلم نداء الصحراء يتحدث بجزئية حديثاً أدبياً رائعاً ويقدم وصفاً سينمائياً على غاية من الجمال والدقة، حيث يبدأ الفيلم من خلال لقطات معبرة نداء للمحافظة على البيئة الصحراوية برمالها وحيواناتها ونباتها وأزهارها من خلال تصوير محميات طبيعية لكل ما ذكرنا سابقاً، حيث تنتقل بنا الكاميرا في محمية عروق بني معارض في الربع الخالي والتي هي إحدى محميات الهيئة الوطنية لحماية المحميات الفطرية وانمائها بالمملكة العربية السعودية، حيث شوهدت المها لآخر مرة في حالتها الوحشية في هذه العروق، وكما هو معروف فإن الكثبان الرملية تشكل حاجزاً طبيعياً يصعب اختراقه فضلا عن الحاجز الجبلي لجبال العارض الذي تحد هذه المحمية في الجنوب الغربي، وهي أمتداد لسلسلة جبال طويق التي تشكل أيضاً حاجزاً طبيعياً آخر يصعب اختراقة الا عبر مداخل خاصة تمر عبر مراكز الهيئة.

وتدور بنا الكاميرا على حيوان المها الصحراوي لقطات ناطقة تعبر

عن جمال هذا الحيوان العربي وتعطي صورة عن اهتمام الهيئة بالمها الذي ازدادت أعداده، وقد استطاع المخرج أن يجعل كاميرتة قلما يسطر جمال هذه المحمية وحيواناتها، حيث شاهدنا غزال الريم وهو من أجمل وأسرع كائنات الصحراء بشكلة الرشيق وقوائمة الدقيقة الحادة الأطراف، واستطاع المخرج من خلال السيناريو المتقن لهذا الفيلم أن يحط لنا تعلم الكاميرا (عدساتها) كيف أن هذه الحيوانات تستطيع أن تتحمل عطش الصحراء ولهيبها الحار وكيف أن الله أعطاها قدرة على تحمل هذه الظروف البيئية القاسية.

ويبين المخرج ومن خلال هذا الفيلم (نداء الصحراء) أسباب انحسار أعداد هذه الكائنات بسبب الصيد الجائر من قبل الإنسان الذي لا يعطي للبيئة اهتماما يعادل شعورة بالرغبة في الصيد وتدمير البيئة.

وبالمقابل يركز المخرج عبد الله المخيال على دور الهيئة في تنمية ورعاية هذه الكائنات من خلال لقطات في غاية الجمال الموحي بأهمية حماية البيئة من قبل جهات رسمية بالمملكة العربية السعودية.

وتدور بنا الكاميرا على محميات أخرى حيث نشاهد قطعان النعام وحديث مفصل عن كيفية تكاثرها، لا أعني أن الربداء تبيض وهي أنثى النعام، ولكن تحدث عن عدد ما تبيضة الأنثى ودور ذكر النعام والذي يسمى بالظليم وكيف يتبادل الزوجان الرقاد على البيض وحمايتة.

وهكذا مروراً بنسر الآوزن وهو النسر الوحيد المقيم بجزيرة العرب حيث سجلت هيئة الحياة الفطرية أعدادا من هذه النسور تبنى أعشاشها فوق الأشجار المرتفعة الطويلة في محمية مجازة الصيد.

وتعطينا الكاميرا صوراً عن حياة فرخ هذا النسر من خروجه من البيضة حتى مغادرة العش التي تستمر عاماً كاملاً يصبح بعدها قادراً على الطيران والبحث عن الغذاء منفرداً.

ويستمر عبد الله المخيال في تقديم وكتابة سطور جميلة عن هذه البيئة بكاميرا نقية وصافية حيث ينتقل إلى محمية النفوذ الكبير لتكون مسرح آخر من مسارح الرمال في المملكة العربية السعودية حيث تبدو منحدرات النفوذ الكبير حفرا خانقة شديدة الانحدار وخطرة المسالك، حيث نشاهد جزءا من حياة البداوة المتأصلة والتي لايزال إنسان الجزيرة العربية يعيشها بعيداً عن المدنية ليس كرها فيها ولكن عشقاً للحياة الفطرية التي أحبها هذه العربي البدوي وهي لعمرى لصورة في غاية الجمال والإحساس بالانتماء لهذه الصحراء.

وهكذا تستمر كاميرا المخرج المخيال في الانتقال من محمية إلى أخرى يقدم من خلالها لقطات لكائنات عاشت في صحراء الجزيرة العربية في جهاتها الأربع حيث نرى الضب هذا الحيوان الزاحف الشرس وكيف يعيش ويتكاثر، وأن حياتة تكون قائمة على فصل من البيات

الشتوي، والحياة الحرة في فصل الصيف.

كما لم ينس عبد الله المخيال أن ينقلنا إلى بعض المحميات في الجزر السعودية وخاصة عندما يقدم لنا جمال جزيرة فرسان التي تقع بالبحر الأحمر وما تحتوية من كائنات وطيور ونبات تتحدث عنها كاميرا المخيال بأسلوب أدبي يعجز عنه أحيانا الكاتب حيث أن الكاميرا تكون هي القلم وهي الصفحة التي سطر عليها المخيال جمال فيلمه نداء الصحراء.

ولم ينس المخرج عبد الله المخيال أن يتحدث بكاميرتة عن جهود الهيئة الوطنية لحماية الحياة الفطرية وإنمائها عن الصحاري والرمال بل امتدت كما ذكرنا نحو البحر على السواحل والجزر، وجندوا فرساناً في السماء من خلال استخدام طائرات المراقبة وهيئوا مختبرات في غاية الدقة تهتم بحياة هذه الكائنات والنباتات ولعل أبلغ نموذج لاستخدام هذه المختبرات هو الدور الذي تقوم به في حماية ورعاية طائر الحباري.

إن الحديث عن فيلم «نداء الصحراء» لا تكفيه هذه السطور، وعبد الله المخيال الذي قدم «في إثر أخفاف الإبل» و«سهول المغول» وغيرها من الأفلام يقدم في هذا الفيلم كتاباً أدبياً في وصف الطبيعة والبيئة، ولعل الجهات الرسمية تعطي هذا الفيلم حقه من التقدير والتشجيع، وحبذا لو وضعوه مرجعاً في المكتبات الطلابية في الجامعة والمعاهد والمدارس، خاصة وأنه قد تم طبعة على DVD وأشرطة تسجيل فيديو، إنها دعوة للتعرف على بيئتنا في جزيرة العرب.

النص ... الأثر .. الخطاب

بقلم: د. خيرة حمر العين
(الجزائر)

تشهد النصوص الأدبية الأدبية تداخلاً أجناسياً، وتتخذ طابعاً شمولياً، حيث يصعب تمييز أنوع الخطاب أو النص. أضف إلى أنها تجد تطبيقاتها في مختلف أنواع الشعريات. أما مفهوم النص فلا يزال غامضاً، ومبهماً، تتنازعه حقول معرفية متنوعة، فمن اللسانيات التي تحتزله إلى سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة تؤدي وظيفة تواصلية، إلى الدراسات الأدبية التي تريد أن تستأثر بقيمة النص الجمالية ومحتواه الدلالي، إلى أفق السيميائيات التي وسعت من استعمالاته وجعلته غير محدود في الفعل الكلامي منطوقاً كان أم مكتوباً، وإنما تجاوزت نظام الكلام إلى أنظمة أخرى مثل الأشكال التعبيرية المختلفة كالنص الفيلمي، والموسيقي، والتشكيلي، وهلم جراً.

فما هو النص؟

يرى البعض أن النص خطاب يتم تثبيته بالكتابة، وبينما يقع في تصور البعض خلط كبير بين النص والخطاب، فإن البعض الآخر يؤكد على تلاحم المفهومين من حيث أدائهما الوظيفة نفسها وهي الإبلاغ أو التوصيل.

تعرف كريستيفا النص بأنه «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة». وتعني بذلك أن النص يتخلق مما يرهص له من نصوص، وأقوال سابقة، وينتقل هذا التعريف النص من ثبوتية الدال، إلى حركية الخطاب في تفاعلية انتاجية مع نصوص أخرى أطلق عليها التناص intertextualite بحيث تتوالد النصوص، وتتناسج في شبكة من التعالقات.

والنص الذي يحقق هذه المعادلة هو برأي كريستيفا «النص التوالدي geni-texte أي النص المحلل كهيكلية بنيوية وليس فقط مجرد بنية قائمة بحد ذاتها. التوالدية تتخطى البنية، لتضعها في إطار أعمق منها، هو مجموعة إشارات وعلامات تهدمها وتعيد بناءها من جديد، بشكل لا

نهائي، إنطلاقاً من نزوات واعية ـ لا واعية، أسطورية ـ دينية». ويعكس هذا التصور اعتماد كريستيفا على جغرافيا سيميائية تقوم على لانهائية الدلالات، وتؤمن بجدلية النص واسقاطاته المختلفة. فالنص مع جوليا كريستيفا» ليس نظاماً لغوياً ناجزاً ومقفلاً كما يزعم الشكلانيون الروس والبنيويون الأوروبيون، إنه عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة، متباينة معقدة في إطار أنظمة سياسية ـ دينية سائدة».

غير أن الإرث الشكلاني، وفي استفادته من الثورة اللسانية، استطاع أن ينتقل بمفهوم النص إلى التعليلات الشكلية الخالصة، والاعتماد الكلي على النسيج اللفظي للنص «وبهذا الشكل، ركز الشكلانيون على النصوص، ذات الثراء اللغوي، والإيقاعات الحسية التي تلح على التلاحم بين الدال والمدلول، والعين وآثروا الشعر، لأنه ساحة مميزة للعبة البحور والوزن والقافية. كما أنهم اكتشفوا الوحدة العضوية بين الايقاع والتركيب، وقالوا بضرورة تخطي الصوتيات إلى الوظائف التي تقوم بها». وفي هذا السياق، أصبح التركيز سائداً على النص بوصفه جمالية شكلية بحتة.

أما رولان بارت، فقد سعى لأن يجد ترجمة غير مماثلة لمفهوم النص في أبعاد ابستيمولوجية، وفلسفية، وسيميائية محاولا من جهة تجاوز المفهوم التقليدي للحقيقة والمركزية، ومن جهة أخرى أراد استثمار الحقل العلاماتي لينجي النص من الثبوتية، ويجعله فضاء متحركا ضمن «العقدة المثلثة للفاعل وللدال وللآخر» ومنبهاً في الآن نفسه إلى اتساع مجاله الإشاري ضمن هذه الشراكة الثلاثية إذ «يبزغ النص عندما يباشر المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال. أما (أن نعني المؤلف) عندما يضمن نصه وبلا انقطاع «جناسات» وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معاني متلهية، وإن لم يكن مؤلف النص قد رصدها، بل ولو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعتمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك، ولا يمكن أن يقتصر تحليل الإنتاجية على وصف لساني».

إن عدم وضوح مفهوم النص، ليس من قبيل العجز التنظيري أو التقعيدي أو حتى المذهبي، فكل من المدارس المشار إليها تتضمن مفهومات وتعريفات لا تتناسب إلا ومنطقها المعرفي، أو سياقها المرجعي. وإذا عدنا إلى لسان العرب وجدناه يسند مفهوم النص إلى معنى الظهور والارتفاع. أما على المستوى الابستيمولوجي فقد تصيدت البلاغة للنص معنى يقوم على الالتباس وعدم التحديد بوصفها النص «حمال أوجه»

ولعلنا نلاحظ ضمن ما أشرنا إليه أن مفهوم النص له مسوغاته في أفق مفهوم الاختلاف الذي كسر المركزية العقلانية لمفهوم الحقيقة، والصدق، والأصل.

وعلى الرغم من حيرة المشتغلين

بنظرية النص، وصناعته، وإنتاجيته، وبالاتفاق الضمني، يتجلى مفهوم النص تحت وطأة الضرورة الابستيمولوجية. وبالنتيجة فإن «تعريفاً للنص يصبح غير قريب المنال، حينما نود الاقتراب إليه من منظور علمي، ذلك أن هذه المهمة تقتضي جهازا للتحليل مازالت اللسانيات - باعتبارها رائدة في هذا المجال - تفتقر إليه وتعترف بتعقد المسألة. ولأن النص هو شكل للتواصل عبر الخطاب، فإنه يتجاوز طاقات اللسانيات، لأنه شكل خطابي، ولأن كل كلام هو فعل تواصل إنساني يطرح مشكلة تحديد الذات المتكلمة». وعلى ما يبدو فإن المقصود بالذات المتكلمة، مسألة المرجع الذي يضع النص في تفاعلات حضارية، أنسجة مجتمعية وثقافية متنوعة، وقد أقحم إيفانوف مفهوم النص كوحدة دالة تتولد منها الثقافة، ومن ثمة يمكن تعريف الثقافة على أنها مجموع النصوص، غير أنها ليست مجموع نصوص ثابتة ولكنها أيضا مجموع الوظائف التي تؤديها هذه النصوص في الحياة الاجتماعية.

إذن ما من منطقة واضح يحكم النص، من جرافات اللسانيات إلى بوابة السيميائيات، غير أن النص يبزغ ويتخلق، ويتعاضد مع نصوص أخرى سابقة ومتزامنة، فيتوالد دلاليا، وهو من جهة أخرى هو دال بذاته وليس امتلاكا كما يقول بارت، إنه فضاء يحيا باتساع مجاله الإشاري.

وقد يستخدم النص مرادفاً للخطاب، ولكن لا من خصوصية تلزم مبادئ الترادف عدا بعض العناصر المشتركة، فاشتقاق كلمة نص يعود في الفرنسية إلى كلمة (نسيج) tessu المنحدرة من أصل لاتيني textus أما مصطلح الخطاب فمأخوذ في اللاتينية عن كلمة hypho (نسيج بيت العنكبوت) وكلمة logoc (الخطاب)، ولعل هذا ما يفسر الاستخدامات الواسعة لمفهوم الخطاب ليصبح سمة شاملة لمفهوم الأدب عند تودوروف مثلا.

لقد نهض تحليل الخطاب، وإلى وقت مبكر، وفي أكثر من حقبة على مبادئ الخطاب الإلهي من جهة، ولم يبتعد كثيراً عن تمركز العقل، والحقيقة، والأصل من جهة أخر، إلا أنه وفي وقت لاحق شرع الوعي المعاصر في إيجاد آليات جديدة وتحويل كل عناصر الثبوت إلى عناصر للتشتيت والتشظي، كان من أهم نتائجها بروز الفكر الاختلافي.

وبالنظر إلى ما تقدم، فإن مصطلح الخطاب أو النص لا يكاد يجتمع على صفات محددة لأي منهما، قدر اجتماعه على الوظيفة النصية التي هي في جوهرها إبلاغية. إذ أن الغاية من النص أو الخطاب هي الإبلاغ، علما بأن طبيعة الرسالة المبلغة أو المعلومات المختزنة كفيلة بتحديد أصناف النصوص وأنماط الخطابات. وبما أن اللغة هي الوسيط الوحيد للتجربة النصية أي كان نوعها، فإن المسألة في الخطاب الأدبي والشعري بخاصة، تصبح أكثر تعقيداً.

وقد سعت الجماليات الأسلوبية،

وعلم البلاغة، والهرمينيوطيقا، ونظريات التلقي وغيرها إلى محاولة تفسير الخطاب الشعري عبر اللغة ومن خلالها، سواء باعتباره نشاطا لاواعيا تتحول بموجبه الانفعالات والإحساسات إلى رؤى وإبداعات، أو باختزاله إلى البنى الاجتماعية وآليات الانعكاس الواقعي، أو عن طريق اختبار أسلوب المحايثة وقراءة النص من خلال العلامات اللغوية والرمزية المهيمنة، وأخيرا فإن إطلاق العنان للمؤول، وإشراكه في إنتاج النص وعملية الإبداع يعد نشاطا مثاليا يعطي الأولوية للقارئ المختلف.

إن إدراك النص في مستوى تعالقاته النصية، الغيابية والحضورية، يجعل منه شبكة للتوالد والتعالق الدلالي، بحيث يمنحه هذا التعالق صفة النصية من خلال مصطلح التناص الذي يستدعي نصوصاً سابقة، واردة ومحتملة، واعتباراً من كون النص ليس بريئاً تماماً، فإن «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة». هل من الممكن تفسير هذا النشاط الذي تنتقل بموجبه النصوص فتتلاقح وتتناسخ دون أن تتطابق، بحيث يمتلك كل نص خصوصيته وفرادته الأسلوبية والجمالية؟.

إن التناص ليس خيانة للنص الأصلي، ولذلك فإن دعاة التناص، يعتمدون على الأصل الاشتقاقي لكلمة نص، بمعنى نسيج، لإرساء مبادئ التناص كنوع منالامتصاص الثقافي المنتج الذي تحققه أو تنجزه النصوص العابرة للغات والأزمة «فالتناصية قدركل نص مهما كان جنسه،لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير والتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي نادراً ما يكون أصلها معلوما، استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين، ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليا نظرية النص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية، وإنما طرق متشعبة ـ صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج». وذلك حتى لا يفقد النص معنى الابتكار.

إن استنباط مفهوماً شاملاً للنص، لا يمكن أن يتم وفقاً لمنزع معين، وإلا سيهيمن هذا المنزع أو ذاك بحيث لا تدرك صفات النص وخصوصياته، إلا في إطار محدد وهو الأمر الذي أثار الخصائص الأجناسية، وتداخل الأجناس لكن دون أن نحقق وعيا نظريا لاحتواء، وتنظيم هذا التداخل. وبتعبير آخر فإن بعض النقاد العرب لم يخف قلقه إزاء تزايد هذا التعقيد الذي لا يفرق بين النص الشعري، والنص السرددي، بل ويذهب قلقه إلى حد التخوف من مصطلح الكتابة التي أطلقها بارت واستعارها الجيل الجديد كبديل عن الشعر والرواية،

وفي هذا الشأن فرن الناقد فاضل تامر يحسم التداخل الأجناسي - دون أن يتصدى له أو يرفضه - فيقول «إن أية تجربة أدبية تتخذ من النص صفة لها أو عنوانا لا يمكن لها أن تفلت بسهولة من دائرة الأجناس الأدبية. ويعود ذلك أساسا إلى حقيقة أن كل جنس أدبي يخلق سياقه الخاص contexte، وهو سياق لغوي وثقافي وسوسيولوجي. كما أن كل نص أدبي يمتلك شفرته code الخاصة التي يمكن فك رموزها على ضوء سياق الجنس الأدبي». ولعله من حسن حظ الدراسات النقدية أنها لا تواجه هذه الإشكالات بمعزل عن العلوم والمعارف الحديثة، مثل اللسانيات، والسيمائيات، وغيرهما، إلا أن مثل هذه المعرفة المتخصصة ليست سوى جزء من الحل بما توفره للباحث من أدوات للاستقراء، والاستنباط والتأويل، حتى وإن تعارضت موضوعية الناقد - أحيانا - مع ذاتية المبدع، على اعتبار أن النص تخلق حر وليس امتلاكا. وربما لأجل ذلك يميز بارت بين النص والأثر الأدبي le texte et l'oeuvre من حيث كون الأثر يحمل باليد، والنص يحمله الكلام. فالنص ضمن خصوصيته الكلامية إنجاز فردي تقدم من خلاله اللغة، وكذلك لأن الكلام على الكلام صعب كما يقول التوحيدي، بسبب ما يشكل على القارئ من التباس بعضه ببعض.



ـ المعارف العلمية.. تكامل وترابط..

ترجمة د. الزواوي بغورة

المعارف العلمية

.. تكامل وترابط

بقلم: ادغار موران
ترجمة: الزواوي بغورة

كل ما هو فيزيائي إنساني في الوقت نفسه

خطر الوقوع في صنمية الموضوع ناجم عن تحول الفروع المعرفية ألى مؤسسات

مقدمة عامة:

يعرف عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي «ادغار موران Edgar Morin» المولود سنة ١٩٢١ حضوراً علمياً وفكرياً متنامياً منذ الستينات من القرن الشعرين، وذلك نظراً للقضايا الفكرية المهمة التي ناقشها في أعماله العلمية المختلفة. ولقد شملت أعماله مجالات علمية متعددة، من الانتربولوجية الأساسية إلى علم الاجتماع المعاصر مروراً بالدراسات السياسية والفلسفية والتي تجد ترجمتها بوجه خاص في عمله الموسوعي المهم الموسوم بـ: «المنهج» بحيث نشر في كل هذه المجالات المعرفية، أعمالاً علمية وفكرية رائدة ومتميزة.

استهل موران أعمال بدراسة قضية حيوية متعلقة بمصير الإنسان الحي، قضية لم يتوقف الإنسان عن طرح السؤال حولها والبحث عن الحلول لها، ألا وهي قضية الموت فنشر سنة 1965 كتاباً بعنوان: (الإنسان والموت)، وظل مرتبطاً بأهم الأسئلة التي طرحها في حينه وخاصة العلاقة مع الزمن وطبيعة الإنسان، مما دعاه إلى التركيز على العلوم الطبيعية في مقدمتها البيولوجيا وعلاقتها بالعلوم

الإنسانية وكيفية تشكل مفهوم الحياة والإنسان. ثم تبعها بدراسة لجانب مهم من جوانب الحياة الروحية للإنسان وهو الخيال، فنشر سنة 1957 دراسة حول (السينما والإنسان المتخيل) و (حياة النجوم أو أبطال السينما). وفي سنة 1962 عاد إلى مسألة الموت من جديد ليناقشها من جهة اتصالها بفكرة الزمن، فنشر كتاباً بعنوان: (فكرة الزمن).

وفي سنة 1965 بدأ ادغار موران سلسلة من الأعمال السياسية والحضارية والفلسفية، فنشر كتابا بعنوان: (سياسة الإنسان) استكمله في التسعينات بدراسة حول (سياسة الحضارة)، ليشرع في تحقيق مشروعه الفكري والعلمي على السواء، الذي أطلق عليه اسم المنهج، فكتب مجموعة من الكتب في شكل مقدمات أهمها: (النماذج الضائعة، مع عنوان فرعي له: طبيعة الإنسان). وفي سنة 1974 نشر بالتعاون مع المفكر الإيطالي «ماسيتو بيتالي بالماريني» دراسة حول: (وحدة الإنسان). ومنذ سنة 1977 وهو يواظب على نشر أجزاء من مشروعه المهم والأساسي، الذي تميز به كعالم في العلوم الاجتماعية والإنسانية وكفيلسوف من فلاسفة الألفية الثالثة، ونعني بذلك مشروع المنهج، حيث نشر في سنة 1980 الجزء الأول منه بعنوان: (طبيعة الطبيعة)، وفي سنة 1986 الجزء الثاني بعنوان (حياة الحياة)، وفي سنة 1991 الجزء الثالث بعنوان (معرفة المعرفة) والجزء الرابع بعنوان فرعي وهو: (الأفكار: مكانها، حياتها، تقاليدها، وتنظيماتها) يختلف قليلاً وطريقته في المضاعفة والبحث عن أسس المعارف والموضوعات، وفي سنة 2001 نشر الجزء الخامس بعنوان: (إنسانية الإنسان: هوية الإنسان).

إلا أنه من الهم أن نشير إلى أن ادغار موران قد نشر على هامش هذا المشروع دراسات وبحوث فرعية أخرى، منها على وجه الخصوص: (مدخل إلى سياسة الإنسان) 1956 (في صلب الموضوع: مناقشة لأحداث ماي 1968) سنة 1969، و (من أجل الخروج من القرن العشرين) سنة 1981، و (العقيدة الفلكية الحديثة) سنة 1982، و (العلم والوعي) سنة 1982، (طبيعة الاتحاد السوفيتي) سنة 1983، و (نيويورك) سنة 1984، و(تفكير أوروبا) سنة 1987، و (مدخل إلى الفكر المركب) سنة 1990، و(المعارف السبعة الضرورية للتربية المستقبلية) سنة 2000، و (عنف العالم) سنة 2003 بالتعاون مع فيلسوف ما بعد الحداثة «جان بودريار»، هذا بالإضافة إلى اهتماماته الأدبية والشعرية والفنية على العموم، بحيث نشر في هذا المجال عملاً أدبياً دالاً بعنوان: (حب وشعر وحكمة) سنة 1997.

إن هذا العرض الموجز لأعمال المفكر والعالم ادغار موران تبين من الوهلة الأولى مدى اتساع وتشعب اهتماماته وفي الوقت نفسه تبين مدى ارتباطها بالإنسان الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الإنسان الكلي، وتحليله لمختلف المناحي الكونية

والتاريخية والاجتماعية والثقافية المرتبطة بالإنسان، وهويته، التي يجب دراستها في نظرة من منظور العلوم البينية. هذه العلوم بمفهومها ومعاييرها وضروراتها خصها بأكثر من دراسة أهمها ما كتبه في كتابه (العلم والوعي) سنة 1990، الذي ينقسم إلى القسمين أساسين، ناقش في القسم الأول الذي عنونه بالعلم والوعي جانباً تاريخياً من العلوم البينية وهو ما سماه بالعلوم البينية القديمة والحديثة ومن أجل عقل متفتح، وفي القسم الثاني الذي عنونه بـ: من أجل فكر مركب، حلل مواضيع منها: تحد المركب ومسألة النظام والفوضى والتركيب والنموذج، ومختلف القضايا المتصلة بفكرة العلوم والمعارف البينية. هذا وقد نشر العديد من النصوص حول العلوم البينية والعابرة والمتعددة ومنها على وجه الخصوص: الفكر المركب، ومفهوم الذات العارفة، والمعارف العابرة القديمة والحديثة وكيفية تطبيقها في مجال التربية والفكر وخاصة في بحثين هامين الأول حول المعارف السبع الضرورية للتربية المستقبلية والثاني حول إصلاح الفكر.

على أنه من الأهمية في التعريف بفكر موران أن نبين بعض المعاني الأولية لنظريته في تكامل المعارف والعلوم، وخاصة فكرته عن المنهج، الذي يقصد منه معناه القديم الذي يفيد الطريق والمسار، أي السير والمشي لكنه سير غير مبرمج، أي عكس ما ذهب إليه فيلسوف العقلانية الحديث «رينيه ديكارت». إن المنهج يعني السير في فهم حياة ذلك الكائن المركب والمعقد، ومصطلح (المركب complexe) أو المعقد من المصطلحات العلمية الأساسية في المنظومة الفكرية للعالم والفيلسوف ادغار موران، ويفيد من بين ما يفيد، إن الجزء متضمن في الكل وأن الكل متضمن في الجزء، وأن الواحد قائم في المتعدد وأن المتعدد قائم في الواحد، كما أن مفهوم المركب مزود بمفهوم آخر أساسي وهو مصطلح (الحواري dialogique)، القريب نوعاً ما من مصطلح الجدل، ولكنه من دون خاصية النفي التي تهدف إلى إحلال الجزء في المركب، بل بمعنى يفيد الربط بين أشكال التعارض المختلفة بغية تحقيق التكامل. ومن دلالات مصطلح المركب في أصله اللاتيني أن كل شيء يعد نسيجا أو ما ينسج معاً، وعليه فإن الإنسان، على سبيل المثال، يعد نسيجاً مشتركاً، إنه نسيج بيولوجي يتكون من الأعضاء والخلايا ومختلف الوظائف الفزيولوجية، ونسيج نفسي واجتماعي وثقافي، لذا فإن مفهوم المركب يسمح بدراسة الإنسان ككل غير مجزأ. كما أن من معانيه التي يحيل إليها هو عدم القدرة على إيجاد الحلول. فالعبارة التي تقول: (الوضعية معقدة أو مركبة) تعني من بين ما تعني أن الوضعية لا نستطيع وصفها أو تقديرها، من هنا جاءت دعوته إلى اعتماد الطريقة المتعددة الاختصاصات لوصف وضعية الإنسان، ففي محاولته لدراسة هوية

الإنسان، استعان بمعارف مختلفة وبطرح تعددي يقوم على النظر إلى الإنسان بوصفه فرداً ومجتمعاً ونوعاً. وهو ما بينه في الجزء الخامس من مشروعه والموسوم بالهوية. وفي النص الموالي الذي ترجمناه، سيجد القارئ أهم أفكار هذا الفيلسوف في مسألة العلوم البينية ومدى أهميتها بل وضرورتها لتطوير المعرفة العلمية عموماً والعلوم الإنسانية بوجه خاص.

النص

(يمكن القول أن الفرع العلمي بمثابة فئة أو مجموعة أو صنف منظم للمعرفة العلمية، يؤسس لتقسيم وتخصيص العمل. وكل فرع علمي ينضوي في إطار مجموعة علمية واسعة. إلا أن كل فرع معرفي يميل بطبيعته نحو الاستقلال ورسم حدوده، وذلك من خلال اللغة التي يؤسسها أو قاموسه الخاص، والتقنيات التي يستعملها أو يطورها أو يشكلها، والنظريات التي يقترحها، وبطبيعة الحال فإنه مع مرور الزمن، فإنه سيتميز بالتاريخ الذي قطعه، وهكذا يمكن الحديث على سبيل المثال عن فرع معرفي كالاقتصاد السياسي أو علم الفلك.

ومن الناحية التاريخية، فإن تنظيم الفروع المعرفية قد حدث في القرن التاسع عشر، وخاصة عندما تأسست الجامعات الحديثة، ثم تطورت ونمت في القرن العشرين (2)، مما يؤكد أن للفروع المعرفية المختلفة، تاريخها الخاص أو مولدها ومؤسساتها وكيف تطورت ثم كيف اندثرت وانحلت بعض الفروع المعرفية الأخرى. إن هذا التاريخ لا يمكن فصله عملياً، عن تاريخ الجامعات، الذي لا يمكن بدوره أن يفصل عن تاريخ المجتمعات، وهكذا فإن دراسة الفرع المعرفي أو العلمي(3) (la disciplinarite أي تنظيم العلوم والمعارف إلى فروع) ينتمي إلى علم الاجتماع العلم (science sociologie de la) وعلم الاجتماع المعرفي (sociologie de la connaissance) بمعنى أنه يعود إلى العوامل الداخلية الخاصة بالفرع المعرفي والعوامل الخاصة بالمجتمعات.

إن فائدة هذه العملية، عملية تصنيف المعارف إلى فروع، في تاريخ العلوم والمعارف لا تحتاج إلى الإبانة، لأن الفرع المعرفي يحدد مجالاً معرفياً، من دونه تصبح المعرفة عامة وغير محددة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يكشف ويؤسس في الوقت نفسه لموضوع يستحق البحث وله الفائدة في الدراسة العلمية، بهذا المعنى نفهم ما قاله «مارسولين برتيلو Maecelin Berthelo»: (إن الكيمياء تبدع موضوعها الخاص).

لكن تحول الفروع المعرفية إلى مؤسسات أو (المأسسة institutionnalisation)، يؤدي إلى المبالغة في تخصص الباحثين، وإلى خطر الوقوع في صنمية الموضوع المدروس، الذي يهدد بنسيان أنه جزء من موضوع عام، وذلك بأن يتحول إلى موضوع لذاته، وبالتالي فإن العلاقات وأشكال

التضامن مع بقية المواضيع والفروع، سيتم تجاهلها، وكذلك الأمر بالنسبة للعالم الذي ينتمي إليه هذا المضوع. إن الحدود التي ترسمها الفروع المعرفية من خلال لغتها ومفاهيمها الخاصة، تعزل الفرع المعرفي بالنسبة لبقية الفروع المعرفية الأخرى، وكذلك بالنسبة للمشاكل التي تعالجها بقية الفروع الأخرى. من هنا فإن الفكر المفرط في التخصص (huperdisciplinaire) يحمل مخاطر ليس أقلها تحويل الفكر إلى مكلية خاصة يمنع كل حركة غريبة من مجاله.

وعليه فإن التفتح على بقية الفروع المعرفية الأخرى، أمر ضروري. فحتى التكوين العلمي الساذج يفرض ذلك، لنأخذ مثال (داروين) و (الفرد فاغنر)(4) مكتشف نظرية انبثاق أو ظهور القارات سنة 1912.

إن تاريخ العلوم لا يدرس فقط ظهور الفروع العلمية والمعرفية، ولكنه يدرس أيضا نهاية الحدود وانتقال المفاهيم من مجال معرفي إلى مجال معرفي آخر، وتشكل فروع معرفية داخل فرع علمي معين، وعليه، فإنه إذا كان تاريخ العلوم يتحدث عن تشكل الفروع المعرفية فإن هناك إمكانية أخرى للحديث عن تاريخ علمي آخر، لا ينفصل عنه، وهو تاريخ العلوم البينية (interdisci-plinarite) وتعتبر (الثورة البيولوجية) مثالا حيا لمختلف الانتقالات التي حدثت، وكذلك لمختلف التحولات التي حصلت في مجال الفروع العلمية، فعلى سبيل المثال، لقد نقل «اروين شرويدنغر Erwin schrodinger إلى التنظيم البيولوجي مشاكل التنظيم الفيزيائي، وكذلك الأمر فيما يتعلق بـ (الحمض النووي ADN) المنقول من الكيمياء، ولقد ظهرت البيولوجيا الخلوية (cellulaire La biologie) على سبيل المثال من مثل هذه العلاقات، فقبل الخمسينات لم يكن لها أية منزلة معرفية، ولم تتحول في فرنسا على سبيل المثال، إلى فرع معرفي أو علمي إلا بعد أن نال كل «جاك مونو Jacque Mono» و«جاكوب Jacob» و«لووف Lwoff»، جائزة نوبل، لتستقل بنفسها وتنغلق، بل وتتحول إلى قوة معرفية قاهرة.

كما أنه من الأهمية الإشارة إلى انتقال المفاهيم التي تغير حدود الفروع المعرفية، من دون أن ننتبه إليها، وذلك ضد الفكرة الشائعة والمترددة كثيراً وهي أن المفهوم لا قيمة له ولا فائدة منه، إلا دخل الحقل المعرفي الذي ولد فيه(5)، وعلى العكس من ذلك فإننا نستطيع رصد بضع المفاهيم المهاجرة، إن صح التعبير، أو المفاهيم المتنقلة من فرع إلى فرع، والتي تنجب وتلد وتثمر حقولا معرفية جديدة. فعلى سبيل المثال إن كلمة إعلام (ingfrmation) الناتجة عن الممارسة الاجتماعية العادية، قد أخذت معنى علمياً دقيقاً وجديدا في نظرية (شانون Shannon) ثم هاجرت وانتقلت إلى البيولوجيا أو علم الأحياء، لتؤكد وتثبت قيمتها في المجال الجيني وتشارك بل وتتعاقد مع كلمة أخرى هي (الرمز أو الشفرة code) النابع أصلاً من فقه القانون أو لغة القانون، ثم أصبحت لها طابعاً

بيولوجياً، وذلك في المفهوم الجديد لـ (الرمز الجيني أو الشفرة الجينية le code genetique)(6) إن البيولوجيا الخلوية على سبيل المثال، تنسى غالبا، أنها من دون كلمات كـ «الشفرة والعلامة والإعلام والرسالة» التي جاءت من فروع معرفية مختلفة لايمكن لها تدرك طبيعة التنظيم الحي وبالتالي فإن التنظيم الحي سيبقى عندها مجهولا.

على أن هناك جانباً آخر، أكثر أهمية وهو انتقال النماذج المعرفية من فرع إلى فرع، وهكذا فإن انتربولوجيا من وزن (كلود ليفي ستروس) لو لم يلتقي بعالم اللسانيات (اندري جاكبسون) وهو لقاء له قيمته التاريخية للشخصين أنفسهم(7) وذلك عندما هاجر الأول تحت ضغط النازية والثاني تحت تأثير الثورة الروسية إلى الولايات المتحدة، وهكذا فإن انتقال الأفكار والمفاهيم والنماذج والأشخاص هو ميزة أساسية في تاريخ العلوم البينية. إن هذه التحولات النظرية، جاءت نتيجة لتحولات اجتماعية أو هزات اجتماعية كبيرة كالحرب العالمية الثانية على سبيل المثال.

ومن الأهمية أيضاً، الإشارة إلى أن هنالك بعض المدارس والاتجاهات الفكرية التي رفضت انغلاق الفروع المعرفية، ومن هذه المدارس والاتجاهات مدرسة الحوليات (l'ecole des annales) في فرنسا، حيث أصبح مفهومها للتاريخ يحظى بتقدير كبير من قبل العلماء المختصين، بعد أن كان موضوع التاريخ موضوعاً هامشياً في الجامعات، ذلك أن هذه المدرسة قد فتحت التاريخ أمام الاقتصاد، وعلم الاجتماع، ثم جاء الجيل الثاني فادخل البعد الانتربولوجي، وهذا ما بينته أعمال جورج دوبي (George Duby) وجاك لوقوف (Jacques Logoff) حول العصر الوسيط، وهكذا لم يعد التاريخ فرعاً علمياً خاصاً، ولكنه فرع معرفي متعدد الاختصاصات، أو بتعبير دقيق أصبح فرعاً علمياً بينياً، كما أن ظهور فروع علمية جديدة، كفرع ما قبل التاريخ، الذي تأسس بعد اكتشافات (لوي لوكي Louis Leaky) في أفريقيا سنة 1956، حيث بين ضرورة تعاون الفروع المعرفية المختلفة، كعلوم البيئة والوراثة والانتربولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع والأساطير. كما تطلب علم ما قبل التاريخ، تقنيات كتاريخ العظام، وتحليل المناخ.. إلخ، وبجمعه لمختلف هذه الفروع، أصبح علم ما قبل التاريخ علما بينياً. وبناء عليه، قدم على سبيل المثال (ايف كوبون Yves Coppens) في كتابه حول ما قبل التاريخ، الأبعاد المتعددة للمغامرة الإنسانية. من هنا نستطيع القول، أن ما قبل التاريخ أصبح يتكون من فروع علمية بينية. ولذا فإن تكوين علم بيني (Interdisciplinarite) ومتعدد الفروع (Polydisciplinaire) وعابر للفروع المعرفية (Transdisciplinaire)(8)، يسمح بالتبادل والتعاون وتظافر الكفاءات والقدرات. وبهذا المعنى تشكل علم كعلم البيئة، بناء على موضوع ومشروع متعدد الاختصاصات، وذلك انطلاقاً من كون مفهوم النظام أو النسق، قد

سمح بتمفصل أو ترابط معارف مختلفة كـ (الجغرافيا والجيولوجيا والبيولوجيا وعلم الحيوان والنبات)، وعليه فإن علم البيئة لا يستخدم فقط علوماً مختلفة ولكنه أدى إلى ظهور علماء لهم قدرات وكفاءات متعددة.

إن إيجاد نماذج معرفية جديدة وفرضيات جديدة، يسمح بتمفصلات وترابطات وتنظيمات وتكوينات بين فروع علمية مختلفة بينية ويعد البحث في الفضاء من الأمثلة الرائدة في هذا المجال، فعلم الفيزياء الفلكية لم يوجد من خلال الاتحاد بين الفيزياء الجزئية وعلم الفلك فقط، ولكن هذا الفرع المعرفي أوجد نموذجاً فلكياً يربط بين فروع معرفية مختلفة. وذلك من أجل دراسة الكون وتاريخه، وهكذا جدد هذا الفرع المعرفي البيني البحث الفلسفي في هذه المسألة، حيث كان الاعتقاد السائد أن موضوع تاريخ الكون، لا يعدو أن يكون مجرد تعبير عن جدل فلسفي عقيم.

كما أن ما حدث بعد الحرب العالمية الثانية، وتحديداً في الخمسينات من القرن العشرين، يؤكد هذا التوجه والمنحى، ونقصد بذلك اللقاء الذي تم بين المهندسين وعلماء الرياضيات. تلك اللقاءات التي توجت بأعمال (شارش Church) و (تورينغ Turing) وأدت إلى اكتشاف الآلات التي تتحكم تلقائياً أو آلياً، وإلى تأسيس ما سماه (وينر (Wiener) بعلم السيبرنة أو السيبرنتيك أو علم التحكم الآلي (Cybernetique) وذلك بإدخال نظرية الإعلام التي أسسها (شانون Shan-non) و (ويفر Weaver) في شركة هواتف (بال Bell)، أي أنه حدث لقاء بين المعارف النظرية والمعارف التطبيقية. إن هذا الترابط الفكري الجديد، قد أدى إلى ظهور المرحلة الجديدة من العلم، المرحلة القائمة على الإعلام والمعرفة الاصطناعية، وأن (فون نومن Von Neumann) و (وينر) من الأمثلة النموذجية في هذا السياق الذي يعبر عن مدى الثراء والفائدة من فكرة تعدد الكفاءات.

تبين هذه الأمثلة المختلفة، التحولات المتنوعة التي طورت المعرفة العلمية، وذلك بكسر العزلة التي يفرضها الفرع المعرفي، وهذا من خلال انتقال المفاهيم والنماذج المعرفية، وتعقد الفرع المعرفية التي تحولت إلى فروع بينية متعددة، وهو ما أدى إلى ظهور نماذج معرفية جديدة وفرضيات تفسيرية جديدة، وأخيراً تكونت مفاهيم تنظيمية أو تصورات تنظيمية تسمح بترابط وتمفصل المجالات المعرفية أو الفروع المعرفية ومجالاتها في إطار نسق نظري مشترك.

علينا الأخذ بعين الاعتبار بهذا المنحى والتوجه غير الواضح تماما في تاريخ العلوم الرسمي. إن الفروع المعرفية مسوغة ومبررة نظريا بشكل تام، شريطة أن تجعل مجال الرؤية يعترف ويتقبل وجود علاقات وتضامن بين الفروع المعرفية المختلفة... أو بتعبير آخر، إن الفروع العلمية مسوغة نظرياً، شريطة أن تحتفظ برؤى تعترف وتدرك علاقات التضامن فيما بينها، وأكثر من هذا فإنه لا يمكن أن تكون مسوغة بشكل

كامل إذا لم تحتكر الوقائع العامة، فعلى سبيل المثال، يدرس مفهوم الإنسان، في الفروع البيولوجية والإنسانية. فالنفسي يدرس من جانب، والدماغ يدرس من جانب آخر، والتنظيم العضوي من جانب آخر.. إلخ. يتعلق الأمر فعلياً بملامح متعددة لواقعة أو ظاهرة معقدة. ولكن جميع الفروع المعرفية لن يكون لها معنى ما لم ترتبط بهذه الواقعة وتدرسها بدلاً من تجاهلها. لا شك أننا لا نستطيع أن نؤسس علماً أحادياً للإنسان كائن قائم، وأنه ليس وهما ساذجاً صنعته النزعة الإنسانية السابقة عن العلم، وإلا فإننا سنقع في العبث بعينه.

كما أنه من الأهمية بمكان، أن نكون على وعي بما سماه (بياجي Pi-aget)(9) بـ (دائرة العلوم Le cercle des sciences) الذي يقيم العلاقات الداخلية لمختلف العلوم، فعلى سبيل المثال، إن العلوم الإنسانية تعالج الإنسان ليس بوصفه كائناً نفسياً ولكن بوصفه أيضاً كائناً بيولوجياً. وبالتالي فإن العلوم الإنسانية، بصفة من الصفات، أو بوجه من الوجوه، متجذرة في العلوم البيولوجية، والعلوم البيولوجية متجذرة في العلوم الفيزيائية، وكل علم من هذه العلوم لا يمكن اختزاله إلى علم آخر. إن العلوم الفيزيائية مهما قيل عنها أنها علوم أساسية، إلا أنها في النهاية علوم إنسانية، بما أنها تظهر في التاريخ الإنساني وفي المجتمع الإنساني، ويمكننا أن نقدم على ذلك مثالاً نأخذه من الطاقة التي لا يمكن فصلها عن تقنية وصناعة المجتمعات الغربية في القرن التاسع عشر.

وهكذا يمكن القول، بمعنى من المعاني، إن كل ما هو فيزيائي هو إنساني في الوقت نفسه، وبالتالي فإن المشكل الكبير، يتمثل في إيجاد الطريق الصعب لتمفصل وترابط العلوم التي تتميز بلغاتها الخاصة ومفاهيمها الأساسية، التي لا يمكن نقلها إلى لغة أخرى، كما تطرح مشكلة النموذج الذي يسيطر على الأذهان، لأنه يشكل المفاهيم السيدة والأساسية وعلاقاتها المنطقية كعلاقة (الفصل والاتصال والتضمن... إلخ)، إلا أنه من الأهمية الانتباه، إلى أنه بدأ يظهر شيئاً فشيئاً، نموذج معرفي جديد، وبدا يقيم الجسور بين العلوم والفروع التي لا تتواصل فيما بينها. وهكذا، فقد ظهر مفهوم النظام والفوضى، في مجالات مختلفة رغم الصعوبات المنطقية المطروحة حوله، ولكن من الأهمية النظر إلى هذه المسألة بوصفها متكاملة وليست متعارضة أو متناقضة، فالربط الذي ظهر على المستوى النظري بين (فون نيومان) و (فون فورستر) في نظرية الأتمتة الآلية (automatisation)، قد فرضت نفسها في نظرية (الديناميكا الحرارية Thermodynamique) لـ (ايليا بريقوفين) الذي بين أن ظواهر الانتظام أو النظام تظهر في ظروف وشروط تتميز بالاضطراب، أو في ظروف مضطربة. وبالتالي أصبحت فكرة (الفوضى) من الناحية الفيزيائية فكرة أساسية، وذلك انطلاقاً من أعمال وأفكار (دفيد روال

David Ruelle)، وبالتالي تمكن العلم من تفكير النظام والفوضى معاً، ليست مهمة العلم طرد الفوضى من نظرياته، ولكن مهمته تكمن في معالجتها، فنحن لسنا مع فكرة تفكيك أو رفض فكرة النظام، بل إننا مع إدخالها من أجل تنظيم الفروع المعرفية الجزئية. من هنا نعرف لماذا كانت هناك ضرورة لإيجاد نموذج معرفي جديد، ولعله قد يكون في إطار التشكل والولادة.

ولكن لنعد قليلاً إلى تلك المصطلحات التي لم نحددها بشكل دقيق. وهي الفروع العلمية البينية أو العلوم البينية (interdisciplinaire) والفروع العلمية المتعددة أو العلوم المتعددة (multidisciplinaire/ Polydisciplinaire/pluridisciplinaire) والفروع العلمية أو العلوم العابرة (transdisciplinaire) وذلك لطابعها الجديد والغامض.

وعلى سبيل المثال فإن الفروع العلمية البينية يمكن أن تهتم بكل بساطة بتوحيد مختلف الفروع العلمية، ليس كمختلف الأمم والدول التي تجتمع في الأمم المتحدة، دون أن تفعل شيئاً آخر غير أن تؤكد كل واحدة منها على حقوقها وسيادتها بالنسبة للأمم الأخرى. إن أهمية الفروع العلمية البينية، تكمن في إرادتها في التبادل والتعاون، وبالتالي لكي تصبح شيئاً عضوياً ومنظماً.

أما تعدد الفروع البينية، فإنها تشكل مجموعة من الفروع حول مشروع معين أو موضوع مشترك. وهذا تكون الفروع المعرفية، مدعوة بوصفها تقنيات متخصصة، لحل هذا المشكل أو ذاك، أو أنها على العكس، تكون في علاقة معمقة، من أجل إدراك أو معرفة ورؤية هذا الموضوع أو هذا المشروع، كموضوع الأنسنة على سبيل المثال، الذي يقوم بدراسته علم ما قبل التاريخ.

أما الفرع العلمية البينية العابرة، فإنها تتميز غالباً بنماذجها المعرفية التي تعبر الفروع العلمية أو المعرفية، وتكون في بعض الأحيان حادة، وإجمالاً فإن هذه المركبات البينية والمتعددة والعابرة، هي التي لعبت دورا متميزاً في تاريخ العلوم، ولكن عليها أكثر من هذا وهو أن تقوم بعملية ألتبيئة (ecologiser) للفروع، أي الأخذ بعين الاعتبار لسياقاتها، بما في ذلك ظروفها الثقافية والاجتماعية يجب أن نعرف في أي وسط ولدت، ونوع المشاكل أو الأسئلة التي طرحتها وكيف تحولت، كما يجب أن لا نكسر أن نحطم كل ما أقامته الفروع المعرفية المختلفة، أي لا يجب أن نحطم كل انغلاق. فهنالك مشاكل للفروع العلمية ومشاكل للعلم مثل مشكلة الحياة. لذا يجب أن يكون الفرع المعرفي مفتوحاً ومغلقاً في الوقت نفسه.

وفي الختام، ماذا تفيدنا المعارف الجزئية، إذا لم نجابهها فيما بينها، بغرض أن تشكل صورة تستجيب لتطلعاتنا وحاجاتنا وأسئلتنا المعرفية؟ لنفكر في أن ما هو فوق الفرع المعرفي ضروري للفرع ذاته، إذا لم نرغب أن يتحول هذا الفرع إلى نوع من الفرع الآلي والعقيم، وهو ما

يدفعنا إلى موضوع معرفي تم تشكيله منذ ثلاثة قرون من قبل العالم والفيلسوف (بليز باسكال Blaise Pascal) الذي برر وسوغ قيام الفروع العلمية، وفي الوقت نفسه، ضرورة قيام فرع علمي فوقي (meta-discipline). يقول باسكال: (كل شيء يعتبر سبباً ومسبباً، مباشراً وغير مباشر، الكل يرتبط بعلاقة طبيعية وغير حسية، فهنالك ترابط بين البعيد والأكثر بعداً والأكثر اختلافاً أو المختلف جداً، إنني أرى أنه من المستحيل معرفة الأجزاء من دون معرفة الكل وكذلك من غير الممكن معرفة الكل من دون معرفة الأجزاء بشكل خاص). إن ما يدعونا إليه (باسكال) بعد يشكل من الأشكال معرفة حركية أو معرفة في حركة، إنه يدعونا إلى معرفة ذات (مسار بيداغوجي أو تربوي circuit pedago-gique) وإلى الانتقال المتدرج من الأجزاء إلى الكل ومن الكل إلى الأجزاء، وهو مطلبنا ورغبتنا وأملنا وطموحنا المشترك.

الهوامش

1ـ هذا النص مأخوذ من كتاب:
Carrefour des sciences, Actes du colloque du Comite national de la recherche scientifique "Interdisciplinarite", Cnrs, paris, 1990.

ولقد ترجم إلى لغات أجنبية عديدة.

2ـ إن هذا التاريخ عام جداً، ذلك أن الفروع المعرفية قد بدأت تتشكل قبل هذا التاريخ ولكن من دون شك فإنها ازدادت في القرن الثامن عشر كما يشير إلى ذلك، ميشيل فوكو، في كتابه: يجب الدفاع عن المجتمع، ص، 184، ترجمة الزواوي بغوره، دار الطليعة، 2003.

3ـ فضلنا استعمال الفرع المعرفي عن العلمي حتى لا يقتصر الحديث عن العلوم الدقيقة أو الطبيعة لأن الفرع المعرفي يشمل جميع الفروع العلمية الطبيعية والإنسانية والأدبية.

4ـ المقصود بالمثالين، أنه لتحقيق الاكتشاف لابد من تظافر أكثر من فرع معرفي، فمن المعلوم أن دارون لم يكن عالما في الطبيعة إلا عن طريق الهواية وحب الاستكشاف وأنه استعان في بحثه عن الأنواع الحية بأكثر من فرع معرفي ليس أقلها الجيولوجيا وعلم النبات والحيوان والمناخ.. إلخ وكذلك الحال بالنسبة لـ: «الفرد فاغنر».

5ـ تعتبر هذه الفكرة، مع الأسف الشديد، من الأفكار والقضايا المسلم بها عند قطاع واسع ومؤثر في الفكر العربي الحديث والمعاصر.

6ـ آثرنا ذكر المقابل الفرنسي لكل كلمة ومصطلح ومفهوم، وذلك لسببين الأول أنه ليس هنالك إجماع عربي حولي المصطلحات والثاني أن نحيل القارئ إلى الأصل الأجنبي، لأن بعض المصطلحات جديدة ونقدمها من جهتنا كمحاولة أولية في الترجمة أو التعريب.

7ـ معروف أن «كلود ليفي ستروس» قد قام بنقل النموذج اللساني الذي صاغه جاكبسون ودي سوسير إلى الانثربولوجيا، ويقوم هذا النموذج على فكرة

النظام أو البنية ويحيل جميع الظواهر الاجتماعية إلى اللغة. يمكن العودة إلى كتابنا: المنهج البنيوي: بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2001.

8- هنالك من ترجم العابر للفروع العلمية بالعبر مناهجية، انظر على سبيل المثال، كتاب: بسراب نيكولسكو، العبرمناهجية، بيان، تقديم، أدونيس، ترجمة، ديمتري افيريينوس، دار مكتبة ايزيس، دمشق 2000.

9- من العلماء والفلاسفة الذين دعوا إلى اعتماد النظرة البينية للعلوم، جان بياجي، يمكن العودة إلى كتابنا: مدخل جديد إلى فلسفة العلوم، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، سنة 2000، الفصل السادس والتاسع.

أنشطة

- مساء الرابطة يضيء شعراً

المحرر الثقافي

مساء «الرابطة» يضيء شعراً من إيران

وفد أكاديمي إيراني يزور الكويت بدعوة من البابطين ورابطة الأدباء تحتفي إبداعيا بالضيوف

كتب المحرر الثقافي

زار وفد أكاديمي إيراني الكويت بدعوة من مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وبهذه المناسبة أقامت الرابطة أمسية شعرية يوم الإثنين الموافق 21 مارس 2005م وهو يوم عيد النوروز عيد رأس السنة الإيرانية ويوم الشعر العالمي وقد شارك فيها كل من:

- الدكتور حمد خاقاني - أستاذ اللغة والفلسفة في جامعة أصفهان.
- الدكتورة نرجس كنجي - أستاذة الأدب العربي في جامعة أصفهان.

وبدأت الأمسية بالدكتور الشاعر حمد خاقاني وهو أستاذ قدير في اللغة والأدب والفلسفة الإسلامية يدرس في جامعة أصفهان منذ العام 1980م، حصل على درجة الدكتوراه من جامعة طهران في العام 1993م، عضو مجلس خبراء الجمعية الدولية للمترجمين العرب، يعمل حالياً مدير قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة أصفهان، من مؤلفاته:

- لغة الإعلام في الصحافة العربية والفارسية.
- المفردات الأجنبية في العربية والفارسية.

وقد أثارت زيارته الكويت قريحته الشعرية فكتب قصيدة أهداها إلى الكويت وألقاها في هذه الأمسية عنوانها: «باسم الحبيب».

إلى الكويت

أهدي إلى أرض الكويت سلامي … ولمجدها المتكامل المتنامي
ولأهلها المتمسكين جميعهم … بالعروة الوثقى من الإسلام
وسلام إيران التي تدعو إلى … نشر المحبة والإخاء الحامي
أهل الكويت تصعّدوا العلياء ثـ … ـم تسنّموها فهو خير سنام
هيا نوحّد صفنا ضد العدى … لنحطهم في أسفل الأقدام
لنخيّب الآمال ممن خططوا … لزوالنا بسفاسف الأحلام
بالعلم والإيمان يقوى همّنا … وثباتنا في مصرع الأصنام
أنا لست ممن أنشدوا الأشعار في … مدح يروم جوائز الحكام
كلا فشعري شامخ مترفّع … نفسي الأبية ما ارتضت بحطام
إني ارتشفت بخمر حبّ سرمد … منه ارتويت فذاك خير مدام
لكنني أهدي مديحي للأولى … أحسست أن سموّهم متسامي
أهلاً بكم أهلاً بشعب فاضل … أهلاً بشعب باسل مقدام

* *** *

أهدي إلى أرض الكويت سلامي … ولمجدها المتكامل المتنامي
أنا من بلاد همها أدب العرو … بة والثقافة في لسان السام
أنا من صفاهان التي ربّت لكم … من راغب لأبي نعيم السامي
أسمع أغاني الإصفهاني عندما … تصغي بها لأطايب الأنغام
أنا من بلاد الشعر فيها نخبة … ضاهت جريراً بل أبا تمام
والبحتري وبافراس وإن هموا … كانوا فوارس حلبة الأقلام
ذاك الصحابي الجليل الفارسي … سلمان منا أهل بيت كرام
في أرضنا برزت صروح شامخت … بعلوهامتها ذرى الأهرام
كم قد صرفنا العمر في نحو العرو … بة والبلاغة طيلة الأعوام
أبيات حب بات يرويها الورى … فتداولت كتداول الأيام
نحن الفوارس في العروبة غير أن … لا فضل بالأحساب والأقوام
فالفخر بالآباء والأجداد لا … يجدي إذا حلّت دجى الإظلام

* *** *

يا أيها الخلان بورك حشدكم … في خيمة نصبت بخير قوام
يا أيها الأعلام بورك جمعكم … في مجمع هبّوا لشرب مدام
من كأس حبّ نابض بقلوب من … شربوا رحيق الحقّ في الإسلام
الله يجمعنا بكم في دربه … درب المعارف مجمع الأعلام
يا للسعادة في قدومي للأولى … شقّوا الطريق بجرأة الإقدام
فسلام خاقاني إليكم فانعموا … بسلام ربّ العزّ والإكرام

ثم تولت الشاعرة الدكتورة نجمة إدريس تقديم الشاعرة الدكتورة نرجس كنجي التي تنظم الشعر باللغتين العربية والفارسية والمتخصصة في تدريس الأدب العربي الحديث في جامعة أصفهان، ومن مؤلفاتها:

- الكرمة العطشى (مجموعة قصائد فارسية 1997م)

- شعر المقاومة الفلسطينية من 1977 - 1993م

ومجموعة من الأبحاث المنشورة منها:

- ظاهرة الغموض بين الشعرين الفارسي والعربي.

- الوعي التاريخي في شعر المرأة الإيرانية بعد الثورة.

قالت الدكتورة نجمة إدريس في تقديمها المميز:

مساءُ الشعر أيها الحضورُ الجميل.

هذا المساءُ لابد أن يكون مساءً للشعر، تماماً كما هو مساءٌ للتواصل الودي بين شعبين وثقافتين. وذلك ليس لأن زهرة المساءِ والماءِ «نرجس» حاضرة بيننا فقط، ولكن لأن يومَ الحادي والعشرين من مارس (عيد النيروز) وعيد الربيع، لا يمكن إلا أن يكون يوماً للشعر دون غيره من أيام حياتنا المتشابهة الملامح.. كلُّ ما فيه ينضحُ بأنفاسِ الشعر: انفجارُ العشب، ورقةُ الغيمة العابرة، واعتصارُ القلوب بغبطة غامضة شفيفة لا ندركُ كنهَها، ولكنها تتلبسُنا بعذوبة، وتحرّضنا على الحياةِ والتجدُّد.

إننا إزاء هذه اللوحةِ المتكاملة: حديثٌ شجي، وربيعٌ منسرح، ونرجسةٌ مموّهةٌ بالزرقةِ والماء، لا نملك إلا أن نفترشَ مع «الخيّام» سجادتَه الملقاةَ على حافةِ بستانٍ لا يجفّ، وزمانٍ لا يهرم، هامسين معه:

سمعتُ صوتاً هاتفاً في السّحَرْ
نادى من الغيبِ غُفاةَ البشرْ
هبوا املؤا كاسَ المنى
قبل أنْ تملأ كاسَ العُمرِ كفُّ القَدَرْ
أولى بهذا القلبِ أنْ يخفقا
وفي ضرامِ الحبِّ أن يُحرَقا
ما أضيعَ اليوم الذي مرَّ بي
من غيرِ أنْ أهوى وأنْ أعشقا

إن المساجلةَ حول الشعر والشعراء في هذا اليوم، ليس من فضلةِ القول، وليس مزامنة للصدفةِ الجميلة التي تهيأت لنا في هذا المساء بالذات، حين تمَّ تنظيمُ هذا اللقاءِ الثقافي - الشعري في الحادي والعشرين من مارس، وإنما تأتي الإشادةُ من منطلقِ كونِ هذا اليوم يوماً عالمياً للشعر، كما أعلنت منظمةُ اليونسكو وأقرّت سلفاً. ولا شك أن

صدور هذا الإعلان العالمي بتتويج الشعر مليكاً في عيد الربيع من قبل أرفع مؤسسة عالمية، فيه ردُّ اعتبار لإنسانية الإنسان، وإجلالٌ لنبضه الحيّ وروحه اللاهثة، في عصر غدا فيه الإنسان قَزْماً متهافتاً وروحاً هشةً معطوبة، وأحلاماً منكسرة.

العودةُ إلى الشعر في هذا العصرِ الموحش، أيها السيداتُ والسادة، ليست ردةً ولا حنيناً إلى الطفولة الإنسانية والفطرةِ والبراءة، بقدر ما هي إعادةُ اكتشاف لأرقى منجزاتِ الإنسان وأعظَمها أثراً، وأقدرَها على إعادتهِ بشراً سوياً قادراً على صياغة العالم عقلاً وروحاً.

أما «نرجستُنا» هذا المساء فلها منا التقديرُ والحب، وعندها لنا باقاتُ من الشعر والعطر والخفقات.

ثم ألقت الشاعرة نرجس كنجي مجموعة مقاطع شعرية باللغة العربية:

(قروية)

لا شعراً ولا نثراً
لا قراءةً ولا كتابةً
لا أنوثةً ولا أمومةً
لا أجيد إلاّ
حباً لا يحبُّ
أن يُقَتَّلَ
ولو بكلمة

(عبادة الشمس)

سأسافر
مِنْ بلادٍ إلى بِلاد
وفي كلِّ بلدة
سَأسْرِعُ إلى عَبادَةِ الشَّمسِ
لاسْأَلُها
عن
جَهَةِ القِبْلَة

كما ألقت كذلك قصائد باللغة الفارسية وترجمتها إلى اللغة العربية:

القصيدة الأولى:

ما ألذَّ حديثَ الغَرام
فلِمَ لا أُردِّده؛ فهو أطيب الأنغام
عداوةُ الأيامِ باقيةٌ، ما دامت الأيام
ومنها تنكشف حقيقةُ الأخلاء
لم التَّحّير، كل التحير بين الدنيا والآخرة، فإنهما
ليستا إلا ركعتي صلاة واحدةِ،
إذا أديّتَها حَقَّ الأداء

ألا يكفي انكسار قلبي لأنالَ
نظرتَك الجابرة
ألقيتَ حبلَ قلبي الجامحِ على
غاربه
وجلدتَ فؤادي بسوط بُعْدِك
النائي
وإن بدا لَكَ قلبي كوخاً صغيراً
فلا تنسَ أنَّ الصفاءَ يَسُوده
فاشتره لَنفْسكَ!
والأفقُ يفوحُ بعبيرِ البهجة

القصيدة الثانية:

إهْنئي يا نفسُ بالشكرِ والرّضا
مادمتِ
تتمتعينَ بغنى الفقر
وإذا ما عشقنا بغنى فلا نصنع
تمثالاً
إذ الهيام بالتماثيل من شأن
النصارى
أيها العشق منك نستمد القوة،
وبدونك لا قوة
لنا و لاطول...
أخلاقنا مثل ينابيع، فنحن
ربائب الصبر
إذ مَهْدنا أحضان الصخور
لا نهابُ غَضبَ الحاقدين، فهو
من لطف الله علينا
إذ عَلّت هَاجَر وكَرُمَتْ حين
واجهتْ الجفاء
أخْجلنا بِبِشْرنا وطلاقةِ وجْهِنا
يدَ الجفاء فاحمرّت
تماماً كما تفعل الحِنّاء الخضراء
بالكفِّ الخضيبِ
يا «نرجس» لا تَتَلْبِسي ببنتِ
شِفَة، واحجبي
همومك، فإنَّ للحقِّ أهْلهُ،
وسيبزُغُ فَجْرُه لِمَنْ يطلبه عَنْ قريب.



ـ مسرح العبث خلخلة فكرية

د. سعيد كريمي

مسرح العبث

خلخلة فكرية وثورة جمالية

د. سعيد كريمي (المغرب)

قبل البدء:

إن تعدد التيارات والمذاهب المسرحية ليس وليد الصدفة، بل هو ترجمة لاختلاف الرؤى والتصورات الفكرية والفنية والجمالية لأصحابها. وبفضل التجريب الذي يستبدل قيود النقل بالأفق المفتوح للعقل، وعقلية الاتباع بعقلية الإبداع والخلق، تطور المسرح بشكل كبير، وتمرد على الشعرية الأرسطية التي اعتبرت لقرون طويلة رماداً مبجلاً لا يجوز المساس به أو الخروج قيد أنملة عن أدبياته. وبذلك تحول التجريب إلى سلاح هدام لكل المحرمات والطابوهات و«المقدسات» التي عطلت انطلاقة المسرح لسنين طويلة وجعلته يغرق في الاجترار والتكرار.

وإذا كان المسرح «يعيش من انكاراته» كما يقول مشيل كورفان Michel Corvin ، بمعنى أنه يهدم تقاليد مسرحية ليبني على أنقاضها تقاليد أخرى، فإن مسرح العبث de Théâtre l_absurde أو مسرح السخرية أو اللامعقول...أحدث ثورة جذرية مست جوهر المسرح، حيث تفرد كتابه ومنظره بأساليب جديدة ومتفردة.

وقد جاءت ولادة هذا اللون المسرحي المتميز استجابة لمعطيات موضوعية وتاريخية، وكذا انعكاساً لهموم ذاتية ونفسية سكنت رواد هذا التيار وشغلتهم بكل المقاييس. فهو أكثر المسارح الحديثة تحرراً من القواعد وتجاوزاً للأصول الدرامية التقليدية. كما أن ثورته الفكرية والفنية خلخلت المفاهيم الجاهزة والمتداولة، ووضعت الإنسان بتقدمه العلمي والتكنولوجي وبحداثته ونظمه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في موقع لايحسد عليه! علاوة على أن ولادة هذا المسرح الطليعي فجرت أسئلة مرحلية مقلقة ومحيرة. فما المقصود بمسرح العبث وأبعاده الفلسفية والفنية؟ وماهي مرجعياته وخلفياته النظرية؟ وأين يتجلى منحاه التجريبي والطليعي انطلاقاً من التنظيرات والكتابات الدرامية لأعلامه الكبار؟

١- عودة إلى إشكالية المفهوم:

يعرف ابن منظور كلمة عبث بقوله: «عبث به بالكسر عبثاً: لعب، فهو عابث، لاعب بما لا يعنيه وليس من باله. والعبث أن تعبث بالشيء

□ .....○ والعبث: اللعب. قال الله عز وجل: ﴿أفحسبتم أنا خلقناكم عبثاً﴾. وفي الحديث من قتل عصفوراً عبثاً....والمراد أن تقتل الحيوان لعباً لغير قصد الأكل، ولا على جهة

التصيد للانتفاع».

أما حسن سعيد الكرمي في معجم «الهادي إلى لغة العرب» فيقول: «عبث الرجل الشيء بالشيء خلطه به □.....○ وعبث الرجل بصاحبه هزئ به □...○ والعبث هو اللعب والهزل، وهو العمل الذي لافائدة منه ولاغرض معين، وهو العمل الذي لا يجدي».

يبدو أن التعريف اللغوي للمعاجم العربية لكلمة عبث يتمحور حول معاني اللعب، والاستهزاء، والهزل الذي لا طائل من ورائه وهذا فيه جانب من الصحة، وإن كانت كلمة عبث Absurde بالمفهوم الغربي أبعد بكثير عما تفيدنا به المعاجم العربية.

أما معجم Robert Petit فيقربنا أكثر من الدلالة الحقيقة لكلمة عبث حيث نقرأ ما يلي «ضد العقل، ضد التصور المشترك، المخالف للصواب، الشاذ، الأخرق، الغريب، السخيف والأبله».

وإذا اقتربنا من المعاجم المتخصصة، فإننا نجد أن باتريس بافيس P.Pavis يجعل من العبث «كل ما نحس بأنه غير معقول Déraisonna-ble، وكأنه لايملك أي معنى تماماً أو أي علاقة منطقية مع بقية النص أو الركح. والعبث في الفلسفة الوجودية هو مالايمكن تفسيره بالعقل، وما يرفض من الإنسان كل تبرير فلسفي أو سياسي □....○ وفي المسرح نتحدث عن بعض العناصر العبثية عندما لا نستطيع الوصول إلى إعادة وضعها في سياقها الدراماتورجي والركحي والإيديولوجي».

في حين أن إبراهيم حمادة يرى «أن «اللامعقول» أو «العبث» يعني النشاز والنبو عن القاعدة، وانعدام المعنى. ومن طبيعة هذه الصفاة إثارة الضحك وإثارة الأسى أيضاً».

نلاحظ أنه رغم تعدد هذه التعريفات المعجمية واختلافها إلا أنها تسير في نفس الاتجاه، حيث نحصل على حزمة من الدوال لمدلول واحد. وما يجمع هذه التعريفات أيضاً أكثر مما يفرقها إذ إن القاسم المشترك بينهما هو اعتبار العبث ضد العقل والمنطق، وخرق للمألوف والمتداول، وخروج عن الإجماع والعرف. ومن الطبيعي أن يثير مثل هذا الانزياح الضحك والسخرية مادام لايعزف نفس نوطات الجوقة المحافظة على ايقاع معين.

وإذا حاولنا مقاربة المعنى الاصطلاحي والتداولي لمسرح العبث، وطرقنا باب حنا عبود، فإننا نجده يرى «أن كتاب مسرح العبث لم يطلقوا لقباً من الألقاب على مسرحهم، وإنما جاءت التسمية من النقاد. وإذا كنا نطلق اسم اللامعقول على هذا المسرح، فإن التسمية هذه لاتصدق كل الصدق، ومثلها التسميات الأجنبيةالتي أطلقت على هذا المسرح. فبعضهم أطلق عليه اسم (Absurde) وتعني بالعربية السخف أو العبث، وبعضهم اطلق عليه اسم (Non Sens) بمعنى التفاهة، وبعضهم أطلق عليه (Unconsions) بمعنى اللاوعي، وسماه بعضهم (Van Gard) أي الطليعة، كما سماه آخرون «المسرح الثوري».

وهذا لايعني أن لائحة التسميات قد استنفذت، بل نجد أيضاً من يسميه

بالمسرح الاحتجاجي، أو مسرح الكوميديا السوداء، أو المسرح التراجيكوميدي، أو المسرح التجريبي، أو مسرح السخرية .....الخ. بل يمكن الحديث في الواقع عن مسرح الوضع الإنساني مادامت هذه هي القيمة الأساسية التي يشتغل عليها هذا المسرح. «فهو مسرح قياماتي بسبب الجو الذي يسوده. كما أن مسرح الصدمة العاطفية والعقلية من اختصاصاته الأساسية». وعليه، فإن الوضع الإنساني بمفارقاته وتناقضاته الصارخة هو موضوع هذا المسرح وغايته. فهو ثورة فعلية على العقل والمنطق، وكل أشكال التفكير المبنية على البرهنة العقلية التي تستمد شرعيتها من الإجماع الذي حصل بين الفلاسفة والمناطقة حول طرق البرهان وأساليب التدليل. غير أن عبثية هذا المسرح ليست هدفا في حد ذاته، وإنما هي وسيلة فنية وفكرية يتم التوسل بها لتجاوز حدود المنطق المألوف والإبحار في أعماق النفس الإنسانية وكان ألبير كامو أول من استخدم كلمتي «العبث» و«اللامعقول» في مقالته «أسطورة سيزيف» Sisyphe de mythe Le لوصف حالة الإنسان والتعبير عن فراغه الوجودي. يقول في هذا الإطار: «أريد أن أفهم كل شيء أو ألا أفهم أي شيء. فالعقل يعجز أمام صراخ القلب □...○ والعبث يتولد عن هذا الصدام بين نداء الإنسان وصمت العالم اللامعقول».

وبالفعل فقد صار الإنسان الغربي يعيش داخل مجتمعات اختلط فيها الحابل بالنابل، وضاعت في لوالب تقدمها العلمي والتكنولوجي كل القيم والمثل العليا. ولم يعد هناك أي نوع من الانسجام بين إرادة القلب الداعية إلى الطمأنينة والسكينة وإرادة العقل التي تدفع في اتجاه تحديث نمط الحياة ولو على حساب المبادئ الكبرى وانسانية الإنسان! وبذلك صار كل فرد في هذه المجتمعات «سيزيفا» يحمل صخرته على كتفه، وهو يعلم مبدئياً أنه لا أمل له إطلاقاً في تحقيق مبتغاه. مما يجعل كل مجهوداته في الحياة عبثاً ونشازاً. وهذا ما يؤكد عليه أداموف بقوله: «أعرف قبل كل شيء انني موجود. لكن من أنا؟ كل ما أعرف عن نفسي أني أتعذب. وإذا كنت أتعذب فلأن في أساس نفسي تشويهاً وانفصالاً» إنه شعور عميق بالاغتراب وبالزمن الضائع والقاسي. وعلى هذا الأساس، تتحدد ماهية العبث في شعور الإنسان الذي ينحو في اتجاه التأزم والقلق والاكتئاب واليأس، ورفض الواقع بكل مقوماته ونظمه.

لقد انتزعت الحداثة الغربية المقومات الوجودية للفرد سواء تعلق الأمر بعقله أو حريته أو ميولاته، وجعلته ينسلخ عن ذاته ويرتمي كلية في نظامها الاقتصادي، ويتماهى بشكل لاإرادي مع نزعة جديدة قوامها الإنتاج المادي الصرف، والدوس على الروحانيات وأشكال التفكير الميتافيزيقية. يقول يونسكو معبراً عن عبثية الواقع وضياع الإنسان فيه: «يبدو لي العالم احياناً

وكانه خال من المعنى، كما أن الواقع غير واقعي. هذا الشعور بزيف الواقع والبحث عن واقع ضروري منسي - والذي لاأشعر بوجودي خارجه - هو ماأردت التعبير عنه عبر شخصياتي التائهة في عدم الانسجام، والتي لاتملك شيئاً خاصاً خارج قلقها وندمها وإخفاقاتها وهجر عالمها. كائنات غارقة في غياب المعنى لايمكن أن تشكل سوى الغروتيسك Le grotèsque. كما أن معاناتها لايمكن أن تكون سوى سخرية تراجيدية. هكذا بدا لي العالم غير مفهوم، وانتظر أن يفهموني إياه».

إنها صورة بلاغية صادقة تعبر بوضوح عما آل إليه الواقع من ضياع، وما أصبح يكتنفه من غموض وحيرة. وإذا كان البعض يتحدث عن موت التراجيديا، فإن مسرح العبث إحياء وبعث جديد للتراجيديا الإنسانية والرؤية المأساوية بصورة مختلفة. في هذا الإطار، يرى يان كوت أن ما يميز مسرح العبث هو الغروتيسكية «وهي تعالج مشكلات المأساة وصراعاتها وتيماتها: كالمصير البشري، معنى الوجود، الحرية والحتمية، التفاوت بين المطلق والنظام البشري الهش. الغروتيسكية تعني المأساة وقد أعيدت كتابتها بمصطلحات مغايرة». لقد ماتت التراجيديا بمفهومها الأرسطي وأبطالها المتعالين على الخلق وبعثت مرتين: الأولى على يد راسين وكورني، والثانية على يد رواد مسرح العبث، إذ استطاع صامويل بيكيت S. Beckett وأداموف Adamov وأربال Arabal وجورج شحادة... أن يحيوا التراجيديا ويلبسوها مظهراً غروتيسكياً أكثر قسوة ووحدة ومرارة، حيث صار ضغط الواقع وشراسته سبباً مباشراً في تعاسة الانسان وسؤمه وضجره.

وتجدر الاشارة إلى أن مفهوم العبث لم يتبلور فقط على يد رواد هذا التوجه المسرحي الثوري، بل نجده أيضاً عند زعماء الوجودية أمثال جيرودو Giroudoux، وسارتر Sartre، وأنوي Anouilh. غير أن الفرق بين هؤلاء وبين كتاب مسرح العبث يتمثل أساساً في في التعبير عن شعورهم تجاه عبثية الحياة بطريقة منطقية وعقلانية، في حين أن أصدقاء يونسكو يعبرون بشكل عبثي عن رؤيتهم لعبثية الحياة.

2 - المرجعيات والخلفيات النظرية لمسرح العبث:

من المسلم به أن مسرح العبث هو وليد تفاعل مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية التي تكاملت فيما بينها لتعطي هذا النوع من المسرح المتمرد والرافض، هذا المسرح الطليعي الذي ركب موجة التجريب ليقدم لنا نمطاً مسرحياً يعكس بعمق واقع الانسان الغربي الذي صار يعيش داخلياً واقعاً مأساوياً رغم المظاهر المادية الباذخة التي تؤثث الوسط الذي نبت فيه.

ومما لا ريب فيه أن التعبير عن الاحساس بعبثية الحياة وخوائها ليس فتحاً جديداً تحقق على يد رواد مسرح العبث، بل هو مفهوم ضارب في القدم. يقول حنا عبود مستدلاً

على ذلك: «إن الاحساس بالعبثية وقتامة المصير وتفاهة الحياة فلا رسالة للانسان ولا هدف يسعى اليه، النظام والفوضى سيان. كل هذه الأمور قديمة بقدم الإنسان. فقد جاء في سفر الجامعة، ونفس الشيء في كل الأساطير والأسفار الدينية القديمة (باطل الأباطيل، الكل باطل، ما فائدة الإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس، كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس ملآناً...».

إن مسرح العبث إذن ليس بدعة جديدة، بل إن هذا اللون المسرحي وفي إطار جدلية الهدم والبناء استفاد من عدد المسارح والمذاهب والفلسفات التي على أنقاضها أسس فلسفته في الحياة ونظرته للكون والإنسان. ويمكن أن نختزل بعض هذه المرجعيات فيما يلي:

أ- التراث اليوناني:

إن فلسفة المسرح اليوناني كانت مرتكزة بالأساس على الصراع العمودي بين الأرض والسماء ومأساوية الانسان الذي يفاجئه القدر بأشياء رهيبة ومرعبة كما هو الحال بالنسبة لأوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه. وهذا هو قمة العبث وقمة سخرية الآلهة والقدر! فأوديب بريء في الأصل من هذه الجريمة الفظيعة، إلا أنه قدر عليه أن يكون بطلها دون علمه ولا إرادة منه. وبهذا جعل سوفوكل من الحياة عبثاً وفوضى. وهو ما نجده كذلك في كبرى الملاحم اليونانية مثل «الإلياذة» و«الأوديسة»، وخاصة الإلياذة «حيث إن العالم الذي يقدمه لنا هوميروس عالماً سخيفاً، هو العالم الحقيقي الذي كان يعاني منه سواد الشعب، حرب مستمرة وصراع دائم تنقسم الآلهة إلى أحزاب وفئات تماماً مثلما ينقسم الناس».

ب- الفلسة النيتشوية:

إذا كانت أوربا قد خاضت حروباً صليبية مقدسة باسم الرب والمسيح وارتبطت على الدوام بديانتها التي تعتبرأهم مقوم من مقومات هويتها الثقافية والحضارية،فإن انبلاج عصر الأنوار والحداثة وأفول شمس الأرستقراطية والكنيسة عجل بظهور فلسفات إلحادية تضرب قوة السماء عرض الحائط ولا تؤمن إلا بسمو الإنسان. ويعتبر الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه قيدوم الفلاسفة الذين انتصروا للأرض.

ج- الفرودية:

استفاد رواد مسرح العبث من اجتهادات فرويد في دراسة النفس الانسانية واستثمار التناقضات بين الأنا والأنا الأعلى والهو. ذلك أن الانسان تتجاذبه مجموعة من الرغبات التي لا يمكنه تحقيقها على مستوى الواقع وبالتالي يضطر لكبتها لأن هناك رقابة اجتماعية - قوانين، أعراف، تقاليد... تحول بينه وبين تحقيق مراده. غير أن هذه الرغبات تعود لتتحقق في الحلم الذي يعتبر تنفيسا للمكبوتات وآلية للقفز على الواقع، والمنطق، والعقل، والزمان، والمكان. ففي الحلم يحقق

الإنسان كل ما يعجز عن تحقيقه واقعياً، وذلك بعد أن يتقنع ويسقط عنه كل المحرمات والإكراهات الذاتية والموضوعية. يقول فرويد : «إن الأحلام الذكية والعقلانية هي تحقق غير مقنع للرغبة. بعبارة أخرى أن الوعي يقر بهذه الرغبة عند تحققها الفعلي. ورغم عدم تحققها في الحياة اليومية إلا أنه يجب أن تحظى بأهمية بالغة».

ذلك أن فهم تصرفات الانسان يقتضي بالضرورة التعرف على ما يفتعل داخل نفسه من مشاعر وما يختلج في صدره من أحاسيس دفينة. وقد اشتغل مسرح العبث على بعض المواضيع المستوحاة من الفرويدية مثل اليأس والسؤم، والضجر والملل الزوجي وقصور اللغة والكره الدفين... للتعبير عن الحالة النفسية التي تقود المرء مكرهاً إلى الشعور بعبثية الحياة وخوائها.

وإذا كان الطابع الغالب على الحلم هو الخيال، فإن هذا الأخير قد يكون مليئاً بالكوابيس والمعاناة والألم والأحاسيس الدفينة بالذنب والقهر والرغبات المكبوتة الفردية والجماعية التي قد تكون على شكل أسطوري أو خرافي. وهو ما يثمنه نعيم عطية بقوله بأنه «من التقاليد الماثلة في مسرح اللامعقول استعمال أساليب الأسطورة والحلم».

كما أن حسن المنيعي يجعل ولادة المسرح الحديث ـ ومسرح العبث في رأس قائمته ـ ناتجة عن «الطفرات التي حققها علم النفس في محاولة استكشاف الإنسان والوقوف على مغالق عقله الباطن».

د ـ السريالية:

جاءت الحركة السيريالية كإفراز طبيعي للحالة التي وصل إليها العقل الغربي. وهي حركة ثورية تطمح إلى التخلص من الإرغامات، وعقلانية الحضارة الغربية التي تحتجز الفرد داخل غلاف متصلب، وتحرمه من قدراته الاستبصارية الخلاقة الثاوية بداخله. وقد كان أندري بروتون A. Breton ولوي أراغون L.Aragon وأنطونان أرطو A Artaud من أهم أعلام هذه الحركة، حيث شكلوا جبهة موحدة لوضع العالم محط تساؤل، ومراوغة العقل والتعالي على المنطق، والتخلي عن المبادئ المتداولة. ومن أهم اهداف هذه الحركة «إعادة ترتيب الأشياء بشكل عفوي متتبعة في ذلك نظاماً اكثر أصالة ودقة، يستحيل تبيانة بالطرائق العقلية العادية».

وهو ما نجده كذلك عند رواد مسرح العبث الذين ينتجون إبداعات لا يمكن الحكم عليها بالمعايير العقلية المتداولة في الحقل المسرحي. ذلك أن العبثيين يلتقون مع السرياليين في اغتيالهم للعقل ومنطق الأشياء، وثورتهم على الفهم العادي للحياة والكون. والفكر السيريالي كما يقول أرطو «لا يمكن فهمه إلا في ارتباطه بقوته التفكيكية للحياة. كما أنه يطمح إلى خلق تصوف من نوع جديد□...○ ويفرض كرهاً مطلقاً على كل ما تعودنا على تسميته حياة، أي الحياة كما صنعت لنا، وفي كل أنظمة العقل».

وإذا كانت هذه الصيحة الفكرية والفنية لا تروم فقط انتقاد الواقع الكائن بقدرما تحاول كذلك تقديم بض البدائل الممكنة، فإن الشيء نفسه نجده عند العبثيين الذين يحاولون من خلال تمردهم العبثي جعل الانسان الغربي يتعرف على عيوبه الكبرى ويحاول بالتالي تجاوزها. والتخلص منها من خلال اعادة ترتيب أوراقه المبعثرة داخل هذا الواقع القظيع. وقد أقر يونسكو باستفادته من السيريالية عندما قال «كلنا نبتنا من السريالية».

وبالفعل فقد شكلت هذه الحركة الثورية خلفية نظرية ومعرفية لجل التوجهات الأدبية والفنية الطليعية والتجريبية التي أتت فيما بعد.

م- الحربان العالميتان وحتمية الموت:

تميزت بداية القرن العشرين بمجموعة من الأحداث السياسية الكبرى أهمها الثورة البلشفية التي تمخض عنها ولادة المعسكر الاشتراكي في مقابل المعسكر الليبرالي وكذا الحربين الكونيتين اللتين عصفتا بكل القيم الانسانية السمحة، وأججت مشاعر الكراهية وروح الانتقام بين مختلف الأنظمة الحاكمة، وبغض النظر على الأسباب السياسية والظروف والملابسات التي ساهمت في تأجيج فتيل هاتين الحربين، فإن ما يهمنا هو نتائجها الوخيمة التي انعكست سلباً على الانسان الغربي الذي عانى الأمرين وكابد كل أنواع العذاب الجسدية والنفسية. فقد كان ينام ويستيقظ على الرعب والهلع الذي يسكن جميع القلوب، ويرى بأم عينيه شتى أنواع التعذيب الهمجي والوحشي لبني جلدته وعشيرته. لم ينج من هذه الحرب طفل ول،امرأة ولا شيخ ولا حيوان ولا معالم حضارية ولا زرع ولا نسل... وتحول العالم إلى بؤرة مشتعلة. وانتهت سلسلة هذه المآسي بقنبلتين ذريتين سقطتا على رؤوس سكان عزل من هيروشيما ونكازاكي اليبانيتين. ليعلن بشكل رسمي عن تفاهة الإنسان الحديث وعبثيته وجنونه الذي فاق كل التوقعات، ودفعه إلى الضجر والتشاؤم. فعندما ينتفي وجود الله وتصير المادة هي المحرك الذي لا يتحرك «تختلط الأوراق ويفقد الإنسان توازنه الروحي،وتتزعزع كل معتقداته «كيف لا وقد أدرك هذا الانسان أنه لم يعد أمامه من قيمة تستحق تفكيره إلا الموت».

وبالفعل، فإن عبثية الشرط الانساني من أهم المواضيع التي شغلت كتاب مسرح العبث لأن حتميته لا يمكن لأحد أن يتخطاها أنى كان موقعه الطبقي أو وضعه السوسيوثقافي. ولعل الموت الذي دفع ألبير كامو إلى القول بلا معقولية العالم، هو ما دفع أداموف في مسرحية «الخدعة» إلى القول بأن «كل شيء يسير إلى الموت. والموت لا علة له ولا حكمة، وعلى ذلك يكون الوجود خدعة. وطالما أن القدر واحد بالنسبة للجميع، فليس ثمة قدر، بل هناك عبث».

وهذا ما ترجمته بأمانة فائقة الأنظمة القائمة في البلدان الغربية إبان الحربين العالميتين حيث أضحى الانسان أرخص مخلوق على وجه البسيطة.

و- الوجودية:

كانت للفلسفة الوجودية اليد الطولى في تشكل معالم وقسمات مسرح العبث، خاصة مع جون بولول سارتر وألبير كامو اللذان أكدا على حرية الفرد ومسؤوليته وغربته في هذا العالم الذي لم يولد فيه طوعاً، وسيغادره دون شك كرهاً. وسيقضي حياته غريباً وضائعاً وتائهاً بين لوالب الوجود والتناقض واللاجدوى. لكنه مرغم على الاستمرار في هذه الحياة كما هي لأن بطولته تتجلى في استمراريته وعدم انتحاره.

يقول كامو: «يشعر الانسان أنه غريب في هذا الوجود. وهو منفى ميؤوس منه، ما دام هذا الانسان محروم من ذكريات فترة غير معروفة، أو من الأمل في أرض موعودة ويمكن أن يشكل هذا الانفصال بين الانسان وحياته شعوراً بالعبثية».

ورغم أن كتاب مسرح العبث لم يعكسوا الفلسفة الوجودية بشكل مرآوي. إلا أنهم يتقاطعون بشكل كبير مع هذه الفلسفة التي تؤمن بالعقل واللاعقل. «ولعل جذور اللامعقول عند سارتر تكمن في أعماله الدرامية والملحمية خاصة السؤال المتكرر الذي يلف حول سارتر، وهو إلى أي مدى يقبل الناس المثال الوجودي للحري».

ويبقى أن حرية الفرد المطلقة عند سارتر تقود لا محالة إلى الرفض والتمرد، في حين أنها عند العبثيين تساهم في مزيد من ضياع الانسان وسط هذا العالم الذي لا معنى له.

ز- مسرح القسوة:

يعد مسرح العبث امتداداً لمسرح القسوة ورائده أنطونان أرطو الذي فجر المسرح الغربي من الداخل وأحدث تحولاً راديكالياً مس كل أسس ومقومات المسرح الأرسطي.

وبذلك عد بحق نبي المسرح الطليعي الحديث وشيخ المجربين المسرحيين. وقد تأثر اعلام مسرح العبث بأرطو بشكل كبير«وعلى أية حال، فما يصعب نفيه هو تأثير أرطو الواضح على المسرح اليوم في أعمال مخرجين من أمثال بارو، ومؤلفين مختلفين مثل يونسكو وأداموف وجنيه ووايس»، بل أن سيرج اواكين Oukine Serge يذهب إلى أبعد من ذلك حين يشير إلى أن وجود صامويل بكيت كان مستحيلاً دون أرط».

إن ما يلفت الانتباه في هذا المسرح - بغض النظر عن رؤيته المأساوية - هو استعماله المتميز للغة. فإذا كان أرسطو قد أعاد النظر في المكانة التي يجب أن تحتلها الكلمة في المسرح، وثار ضد ديكتاتورية النص، فإننا نجد أن موقفه هذا ترجم عملياً عند يونسكو. ففي مسرحيته الذائعة الصيت «المغنية الصلعاء» La cantatrice chauve يقوم بإفراغ اللغة من محتوياتها ويفقدها وظيفتها

التواصلية، بحيث تصير عائقاً بدل أن تصير جسراً للربط بين الناس، وهو ماتتمحور حوله مسرحية الكراسي Les chaises كذلك، إذ تظهر اللغة قاصرة على تحقيق أي نوع من التواصل أو التفاهم. يقول يونسكو: «صارت الكلمات بالنسبة إلي مظاهر صوتية خالية من المعنى. كما هو الحال بالنسبة للشخصيات التي أفرغت من سيكولوجيتها □....○ عندما انتهيت من تأليف هذا العمل - أي المغنية الصلعاء - شعرت رغم ذلك بالفخر. لقد تخيلت نفسي أنني كتبت شيئاً مثل تراجيدية اللغة !...».

أما الجانب الثاني الذي استفاد فيه مسرح العبث من مسرح القسوة، فهو البعد والأهمية التي أعطاها أرطو للغة. ولجوء كتاب مسرح العبث إلى الميتافيزيقا يتناقض بتاتاً مع توجهاتهم الفكرية. ذلك أن الميتافيزيقا هي في نهاية المطاف محاولة لتوسيع نطاق العقل ودائرته في أفق تجاوز الظواهر التجريبية المرئية وإدراك حقائق يفترض أنها تسمو على الحس وتكمن خلف هذه الظواهر. وعليه، فإن رواد هذا المسرح الطليعي متفقون على «ضرورة تطويع المسرح بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب درامية وأبعاد ميتافيزيقية، وعلى ضرورة التعبير على الواقع بما هو فوق الواقع»

ناهيك عن أن رواد مسرح العبث تبنوا أيضاً مفهوم أرطو للقسوة ووظفوه في أعمالهم خاصة أداموف وأرابال.

ن - عوامل أخرى متفرقة:

ساهمت مجموعة من العوامل الأخرى في ظهور مسرح العبث، ولعل أهمها على سبيل المثال لا الحصر: الفراغ الروحي الذي صار يشعر به الإنسان الغربي نتيجة تمرده على أشكال الروحانيات والأديان وتشكيكه في وجود الله والخلق والحياة الأخرى... واعتباره لكل الافكار غير المادية المحسوسة ضرباً من الخرافات الميتافيزيقية المجانية! بالإضافة إلى انهيار معتقداته في مصداقية التوجهات الفلسفية والمذاهب السياسية التي بشرت الإنسان بجنة الخلد على الأرض. وتبين فيما بعد أن كل هذه التوجهات هي مجرد دعايات إيديولوجية وديماغوجية تستهدف تدجين الإنسان وتعبئته بأفكار هلامية سرعان ماتصطدم بحقائق الواقع العارية.

وبهذا، تكرس لدى الإنسان الغربي شعور بالبؤس والشقاء والعبث، خاصة بعد تدمير مفهوم العائلة التي هي اللحمة الأساسية في المجتمع، وتبخر العلاقات الحميمة بين الناس، والإحساس الفضيع بالوحدة والعزلة، وانتفاء انسانية الإنسان الذي تحول إلى شيئ وآلة تمشي على الأرض...

وبالإضافة إلى كل الأسباب الموضوعية التي سبق أن ذكرناها هناك أيضاً عوامل ذاتية عجلت بظهور مسرح العبث. وياتي على رأسها انفصال جل هؤلاء الكتاب عن مواطنهم الأصلية وارتماؤهم في

أحضان ثقافة مغايرة لثقافتهم وتقاليدهم وأعرافهم.

فبيكيت إيرلندي، ويونسكو روماني، وأداموف روسي، وأربال إسباني وشحادة لبناني. ولم يبق سوى جون جينه الذي هو فرنسي الأصل والمولد. وهؤلاء الأعلام جميعاً يكتبون بالفرنسية التي هي لغة ثقافة اكتسبوها وليست لغتهم الاصلية. وإذا كانت اللغة وعاء للحضارة وليست فقط وسيلة للتواصل، فإننا يمكن ان نفهم الشرخ والإزدواجية التي يعيش عليها هؤلاء الكتاب الوافدين على لغة الآخر وطقوسه وخاصياته. ولعل هذا السبب الذاتي أيضاً كاف لكي ينحو هؤلاء الكتاب النخبويون هذا المنحى، ويعبروا عن الإحساس العميق بتفاهة الوضع الإنساني وفقدانه لمعناه وجوهره.

١ - طليعة إواليات اشتغال مسرح العبث:

- مسرح العبث والطليعة:

إن مسرح العبث مسرح طليعي بالأساس ذلك أنه حقق قطيعة مع التقاليد المسرحية القديمة وصار في طليعة المسارح التجريبية التي أسست مسرحاً لاأرسطياً لا يدين بالولاء إلا للإبداع، والخلق ويضرب عرض الحائط تقاليد المحاكاة والنقل. كما يسعى إلى التجديد والابتكار على كافة المستويات الفكرية والفنية والجمالية... وانطلاقاً من جدلية لاحتواء والتجاوز استطاع هذا المسرح الثوري والمتمرد أن يتصدر قائمة المسارح الاكثر مدعاة لكل أشكال النقد والإعجاب والدهشة والاستغراب والقبول والرفض... وهي ردود أفعال مفارقة يمكن أن تطال كل مسرح طليعي، ذلك أن «الطليعة هي حركة أو بعث فني لشيء أو لفن متقدمة على شيء أو فن سابق أو سبق. وهي على ذلك تصبح حركة تدعو إلى التغيير. وأي مسرح يجرؤعلى أن يصف نفسه بالطليعة مطالب بأن يستعمل وسائل وأدوات وتقنية وأشكال حرفية لها من الخصائص مالم توجد في مسرح سواه».

وبالفعل، فقد تفرد مسرح العبث بمجموعة من الأساليب في الكتابة الدرامية تختلف تماماً مع ما كان سائداً في أدبيات المسرح الغربي، إذ تم إفراغ اللغة الكلامية من كل محتوياتها الدلالية، ولم تعد هناك أية حكاية ذات حبكة محددة، بل هناك عرض لمواقف متضاربة ومتناقضة مما يجعل الخط الدرامي يتراوح بين الصعود والنزول والخطية. كما لم يعد هناك حديث عن بداية وعقدة ووسط ونهاية، بل اختلط كل شيء وتشابك وتعقد. وهو مايتماشى مع فلسفة العبث التي تتلاعب وتسخر من جميع التقاليد المبنية على أساس عقلي ومنطقي.

وقد كان من نتائج الاختيار التجريبي لمسرح العبث أن صار مسرحاً هامشياً مادام يعزف خارج السرب، ولا يتماشى مع التوجهات العامة المحافظة للمسرح الغربي. لكن هذا الوضع الشاذ عن القاعدة هو مايميز كل المسارح الطليعية الحاملة

لمشعل التغيير. تقول جنفيف سيرو Serreau Genevive: «إن المسرح الطليعي مسرح يقع على هامش المسرح الرسمي □...O والفن الحقيقي المسمى طليعياً أو ثورياً هو الذي يتعارض بجرأة مع زمانه، ويبدو غير متناغم مع واقعة الآني».

وبالنظر إلى تجديد مسرح العبث لأواليات اشتغال فن المفارقات وطرحه لبدائل بسيطة وغريبة في نفس الوقت، فقد اعتبر هذا الانزياح عن الخط الرسمي حماقة وتهوراً وتطاولاً على الشعرية المسرحية الأرسطية التي شكلت على الدوام سلطة تعلو ولا يعلى عليها.

ب. الإجهاز على اللغة الكلامية:

إن أهم ميسم طبع المسارح التجريبية والطليعية هو اغتيالها للمؤلف واحياؤها للمخرج الذي أعطى امكانيات واسعة لتوظيف اللغات السيميولوجية الأخرى السمعية والمرئية. وإذا كان أنطونان أرطو A Artaud. قد قلص أهمية اللغة الكلامية وجعل منها مجرد عنصر من مجموع العناصر المشكلة لنسق العرض فإن مسرح العبث أفرغ اللغة من كل محتوياتها وحولها إلى أصوات مجردة لا معنى لها. ذلك أن اللغة حسب رواد هذا المسرح الطليعي لم تعد تؤدي وظيفتها التواصلية بين الناس. حيث أن كل فرد صار له عالمه الخاص، ولم تعد هناك أية قواسم مشتركة تجمعه بأفراد آخرين. وبالتالي تحول الإنسان إلى جزيرة صغيرة متقوقعة ومنغلقة على ذاتها. مما يحد من امكانيات تواصله مع الآخرين وعليه، فإن اللغة أو بالأحرى اللسان الذي من أهم خاصياته أنه جماعي ومتعارف عليه صار كلاماً فردياً وخاصاً. وقد جعل يونسكو اللغة أكبر ضحية من ضحاياه عندما قلصها إلى مجرد أصوات وكليشهات فارغة من أي معنى. وما تقوله شخصياته ليس إلا سفسطة وملء للفراغ وكلاماً من أجل الكلام. فالإنسان الغربي أصبح يعاني من الوحدة والعزلة التي تخنقه من داخل العلاقات الأكثر حميمية وحرارة. وهذا مايؤكد عليه جلال العشري حين يقول بأن «يونسكو تعمق ظاهرة اللغة وأكسبها بعدا فلسفياً عبر فيه عن عزلة الفرد ووحدته، في مجتمع لم تعد اللغة فيه قادرة على تحقيق التواصل بين الأفراد. وبذلك أصبح الإنسان وكأنه دائرة منفصلة تلف وتدور بعشوائية فظيعة وآلية أفظع حتى تصطك بدائرة أخرى. فنحن جميعاً دوائر منفصلة أو كراس خالية أو خراتيت».

إن إرغامات الحضارة المادية المعاصرة تفرض على الإنسان نمطاً حياتياً وايقاعاً خاصاً يؤدي به إلى الشعور المرير بقسوة الحياة، وعدم الاكتراث بأي انسان آخر. فقد يجلس الزوج إلى زوجته ويحدثها عن أمور بيتها، وتبدو وكأنها تصغي إليه، والحال أنها هي الأخرى غارقة في مشاكلها الخاصة. الشيء الذي يجعل الانفصال يغلب على الاتصال ويؤطره، وبالتالي تصبح اللغة

الكلامية غيرذات بال. «ففي عالم فارغ فقد كل هدف، يصبح الحوار مثل كل الحركات لعباً بسيطاً وتمضية للوقت □...○ لكن إذا كان الهدف من استعمال بيكيت Beckett للغة هو التقليل من أهميتها باعتبارها وسيلة نقل للفكر أو باعتبارها آداة للتواصل وأجوبة كاملة على مشاكل الشرط الإنساني Humaine Condition، فإن استعمالها الثابث يمكن النظر إليه بشكل مفارق كمحاولة شخصية، التواصل مع ما يتعذر التواصل معه».

ومادام أن الكلمات لاتحمل أي معنى، فإن مآلها هو الموت والتآكل والصمت. وبإجهاز كتاب مسرح العبث على اللغة الكلامية المبتذلة يكونون قد فتحوا آفاقاً جديدة تتصل بحقيقة الإنسان ولا وعيه وشعوره الباطن.

وإذا اقتربنا من فرناندو أربال F.Arrabal فإننا سنجد أن لديه «لغة ليست اعتيادية في عالم يتصنع الثقافة سوف تحظى بجماهيرية غير متوقعة بفضل سوء التفاهم الذي يعاني منه الرأي العام □...○ وفي هذا المجال تقع مواقفه الأكثر انتقاداً والأكثر صعوبة في الفهم، والتي تستأنف العلاقة مع التقليد القديم للغة السيريالية المستفزة، مما يعقد الامور في الوضع الراهن».

وعليه، فإن هذه النظرة الجديدة إلى اللغة - رغم عدم تدميرها الكلي للأرثوذوكسية النحوية - والمتمثلة أساساً في التقليل من أهميتها التواصلية هو ما يجعلنا نقول إن مسرح العبث دمر الوظائف التقليدية للغة وفتح آفاقاً جديدة لاقتحام لغات مرئية وسمعية أخرى قد تكون أبلغ بكثير من اللغة الكلامية.

ج- تقنيات فنية وجمالية طليعية:

تعتبر المحاكاة الساخرة Parodie من الأدوات الفنية الأكثر حضوراً في مسرح العبث. وقد غلبت هذه التقنية على معظم مسرحيات (أداموف Ada-mov) بدءاً «بالخدعة» والغزو Conqute، ووصولاً إلى لعبة «البينغ بونغ» Ping Pong، والمجتمع ضد الجميع. ويرى (مارتن اسلن Esslin Martin) أن «المحاكاة الساخرة تمرد ضد تعقيدات المسرح السيكولوجي، وهي عودة اختيارية إلى البدائية. فأداموف لا يريد أن يعرض العالم ولكنه يريد محاكاته بسخرية»، أي، كشف النقاب عن وجهه الحقيقي من خلال هذه التقنية التي تكشف بأن التجانس بين الناس ظاهري فقط. أما في العمق، فإن هناك شرخاً كبيراً يفصل بين كل واحد منا. والسبب في ذلك هو هذه المدنية العشوائية التي دمرت كل القيم الإنسانية الفاضلة، وأقصت العلاقات المبنية على التعاون والتآزر. فأصبحت المحاكاة الساخرة وسيلة لفضح زيف هذا المجتمع. وهو مايشكل مدعاة للسخرية والتهكم. يقول ميشيل كورفان: «إن المحاكاة الساخرة تنتج أوضاعاً أكثر اتساعاً كذلك. حيث تستهدف إفراغ الإنسان من إنسانيته وتحويله إلى شيء. فقد كتب أداموف بدقة المحاكاة الساخرة التي تستلزم وجود ممثلين ومواقف ميكانيكية غير صحيحة طبيعياً...».

وفي مسرحية «البينغ بونغ» مثلاً نجد بطليها (أرثو) Arthur و(فكتور) Victor يهبان حياتهما إلى شيء، إلى طاولة اللعب الواعدة بالمال والقوة والنساء... فتحولت الآلة بذلك من وسيلة إلى غاية في حد ذاتها، إذ عجز البطلان عن الحب والانتماء والإبداع. وبذلك صارت هذه اللعبة صورة رائعة لاغتراب الإنسان من خلال عبادته لموضوع زائف أو فكر زائف. ويذهب رولان بارت R.Barthes في تحليله للغة هذه المسرحية إلى أن «المحاكاة الساخرة للغة طبقة أو سلوك، هي أيضاً التوفر على مسافة معينة، والتمتع كذلك بأصالة معينة □...○ ولكن شريطة أن تكون هذه اللغة المستعارة عامة وفي موقع أقل من الكاريكاتور».

وعلاوة على المحاكاة الساخرة، فقد لجأ كتاب مسرح العبث إلى اقتحام اساليب فنية أخرى كالرمز، كما هو الحال في مسرحية «في انتظار غودو» En attendant Godot لـ(صامويل بكيت)، والتي ترمز إلى العلاقة اللامتكافئة بين السيد والعبد. وانتظار الخلاص من «غودو»الذي قد يأتي أو لايأتي... وإذا أمكن القول أيضاً إن طاولة «البينغ بونغ» عند أداموف رمز لتمسرح الحياة وتقنعها في شكل لعبة بسيطة يعتبر فيها الإنسان بمثابة الكويرة التي لاتتوقف جيئة وذهاباً بين اللاعبين، فإن رولان بارت يرى أن هذه الطاولة «لا ترمز إلى شيء على الإطلاق ولا تعبر على شيء، فهي تنتج. إنها شيء حرفي وظيفته، هي توليد بعض الحالات انطلاقاً من طابعها الموضوعي».

وإذا كان هذا هو فهم بارت، فإن نعيم عطية يذهب إلى أن لجوء كتاب مسرح العبث إلى الرمز كان الهدف من ورائه هو: «تجسيم عوالم جديدة لم تطرق من قبل. وهكذا تبدو الحياة من خلال الاسلوب الرمزي حلماً والواقع مسرحاً كبيراً».

وهناك أيضاً الحلم الذي يعد «امتداداً للمتخيل في الواقع، وتوضيحاً للبديهيات المستترة وتحرر للقوى الخفية، واطلاق لكل ما تحتويه الاشكال والاستلهامات. وحول سياج الحلم تجتمع أفكار مختلفة كما هو الحال عند أربال وأداموف وكوبي دون ان ننسى وينغارتن ويونسكو. فالحلم خالق لصور متعذرة التفسير، تطرح نفسها خارج أي منطق، ولكن حسب رمزية مقروءة...».

إن عالم الأحلام غالباً مايتصف بالفنتازيا والخيال الجامح، إلا أنه في المقابل يبر بصدق عن أحاسيس دفينة ومكبوتاً تختلج في نفسية الإنسان، ولا يستطيع تحقيقها إلا في هذا العالم الحالم المتخيل الذي تسقط فيه جميع الرقابات. وقد لجأرواد مسرح العبث إلى المزج بين الكوميديا والتراجيديا لتتولد عن ذلك التراجيكوميديا، أو الملهاة السوداء وهي «المسرحية التي تدفع المتفرج قدماً باثارة العقل أو القلب ثم تشتته وتحيره بحيث يضطر مرة تلو الأخرى أن يعيد النظر في

فاعليته الخاصة في مشاهدته للمسرحية، وفي التشنجات الخنوعة المذلة، تضاعف المسرحية طاقتها وتكتسب صورة المسرحية وجهاً جديداً □...○، وهذا التوتر توتر من السخرية المسرحية»، والسخرية هي سلاح يونسكو المفضل، سخرية من العلاقات الاجتماعية والعائلية واللغة والمسرح نفسه الذي أدار له رواد مسرح العبث ظهورهم ليكتبوا مسرحاً مضاداً Anti-Thâtre مكوناً من مسرحيات مضادة. ومادام أن الموضوع هو الذي يحدد المنهج وليس العكس، فإن تطرق هذا المسرح لمواضيع تتعلق بالوضع المأساوي للإنسان بشكل عام استلزم إحداث تغيير جدري على مستوى القوالب الفنية المتوارثة عن المسرح الكلاسيكي. يقول محمد غنيمي هلال متحدثاً عن علاقة المضمون بالشكل عند العبثين: «ومسرح العبث - أو ما يسميه بعض نقادنا مسرح اللامعقول - ذو معنى مزدوج: فموضوعه من ناحية عبث الوجود أو «رهبة الفراغ» في الكون، رهبة يعي بها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذه الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية الإدراك».

وبالفعل، فقد ثار رواد مسرح العبث ضد المسرح الأرسطي وأدبياته المعروفة، حيث لم يعد هناك وجود لحكاية ذات بداية ونهاية وعقدة وحل... وإنما صار الأمر متعلقاً بعرض افكار بشكل غير متسلسل وغير منطقي. فقد تجد بداية لمسرحية، لكنك لا تجد لها نهاية، كما يمكن للمسرحية أن تتضمن عقدة أساسية وعقداً فرعية ولكنها تظل كلها بلا حل، كما هو الحال في مسرحيات «الكراس»، «لمغنية الصلعاء»، و« نهاية اللعبة»، و«الخزاتيت...».

وإذا لم يعمل رواد مسرح العبث على الدعوة إلى فضاءات مسرحية جديدة وهجر العلبة الإيطالية كما فعل أرطو، فإنهم في المقابل فضلوا اللعب في مسارح صغيرة تستجيب لنزعتهم التجريبية، كما أنهم أحدثوا ثورة سينوغرافية.

في هذا الإطار، نجد أنهم استعملوا ديكورات خفيفة جداً، توحي أكثر مما تقرر، وتزين أكثر مما تكدس، وكمثال على ذلك مسرحية «في انتظار غودو» التي كان ديكورها يتكون فقط من شجرة نخرة يستظل بفيئها البطلان (فلاديمير) و(استراغون)، في حين ظل الفضاء الركحي خال من أي نوع من أنواع الزينة.

أما الشخصيات في مسرح العبث، فلا تملك أي وجود مستقل وأي أبعاد سيكولوجية أو اجتماعية أو ثقافية واضحة. فهي لاتعدو كونها مجرد دمى أو عرائس. يقول نبيل أبو مراد: «فالشخصيات المرسومة لاتضع المشاهد في

غيبوبة التقمص، ولاتؤدي دوراً تعليمياً مباشراً كما يريد بريشت. في مسرح العبث يكون للشخصيات كيان خاص يبقيها غير مفهومة إلى حد ما. وبقدر ما تكون ذات طبيعة غامضة، بقدر ما تفقد ناحيتها الإنسانية. وبالتالي لا يعود من السهل فهم العالم من وجهة نظرها»».

وفيما يتعلق بالإخراج المسرحي، فقد بلغ الأمر ببعض كتاب مسرح العبث مثل يونسكو حد حضور التداريب التي يقوم بها الممثلون والإدلاء بملاحظاته عما يجب أن تكون عليه المسرحية عندما تعرض على الخشبة ـ المغنية الصلعاء كمثال ـ كما طالب المخرجين أيضا بالوفاء إلى أقصى درجة لروح مسرحياته وكنهها مثلما هو الحال بالنسبة إلى مسرحية «الكراسي»، إذ يقول في إحدى رسائله الموجهة إلى المخرج: «أتوسل إليك أن تخضع لهذه المسرحية، لاتقلص من مفعولاتها، ولامن العدد الكبيرمن كراسيها، ولا العدد الكبير من نواقيسها التي تعلن عن وصول ضيوف غير مرئيين..».

وهذا يعني أن يونسكو يكتب مسرحياته بعين المخرج العارف بالعلاقة التكاملية التي يجب أن تربط النص بالعرض حتى يكون هناك انسجام في الرؤية ووحدة في التصور. إلا أن هذا لاينفي «أرثودوكسيته» وإصراره على ضرورة جعل المخرج مرأوياً في كتابته السينوغرافية. وهو في رأينا بطريقته هذه يحد من إبداعية المخرج، ويكبله بإرشاداته، وتوجيهاته وبالتالي، فإننا سنشاهد يونسكو المؤلف والمخرج المقنع.

وإذا كان رواد مسرح العبث قد نجحوا بالفعل في تبليغ رسالتهم الفكرية والفنية المتمثلة أساساً في عبثية الوجود التي تجعل الخير والشر سيان، والموت والحياة صنوين، والسعادة والشقاء مترافدين، فإن هذا ما يجعل الفوضى هي المتحكمة في هذا العالم. يقول عماد الدين خليل: «إن هناك اجماعاً يكاد يكون تاماً في موقف معظم هؤلاء الكتاب من الكون والعالم والانسان، والعلاقات التي تسود هذه الأقطاب... هذا الموقف يتمثل في رؤية تكاد تكون متشابهة للفوضى التي يعتقدون أنها القانون الوحيد الذي يحكم الكون والعالم والإنسان».

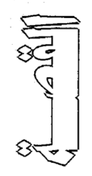
بمثابة خاتمة:

لقد تعرض مسرح العبث في بداياته للنقد الشرس والتجريح والقذف من قبل النقاد والجمهور على حد سواء. لكن بعد ذلك صار لهذه الموجة الجديدة مريدوها ومناصروها من أوربا وكافة أقطار المعمورة حتى أن المسرح العربي نفسه جرب التعامل مع هذا التيار في إطار البحث عن قالب مسرحي متميز، وهو ما ما نجده عند اتوفيق الحكيم مثلاً في مسرحية «يا طالع الشجرة» التي حاول من خلالها تأصيل العبث واللامعقول في المواويل الشعبية!

غير أن نظرتنا إلى مسرح العبث يجب ألا تحكمها السلبية و«الشوفينية»، لأن هذه الصيحة الفكرية والفنية ليست دعوة إلى الصمت والرضى بالأمر الواقع والانصياع لأزمات الحياة، وإلا كيف نفسر مشاركة (بكيت Beckett) في الحرب العالمية الثانية للقضاء على النازية؟ وكيف نبرر كذلك اعتناق (أداموف Adamov) للماركسية واعتباره الناطق شبه الرسمي للمسرح السياسي الهادف؟.

إن مسرح العبث قراءة واعية وعميقة لواقعنا المعاصر، وهو كذلك مرآة تعكس بصدق التحولات المتسارعة التي أطرت حياة الإنسان في ظل الحضارة المادية الغربية. وهو ما يبرز انتشار هذا التيار المسرحي في الدول الرأسمالية التي تعرف صراعاً طبقياً حاداً، وسيادة مطلقة للثقافة البورجوازية الرثة.





- سرقة العمر

محمد بسام سرميني

- البنت سوسو

محمد الروبي

- السر في مملكة الصمت

أيمن خالد دراوشة

سرقة العمر

بقلم: محمد بسام سرميني (سورية)

لم يكن لصاً محترفاً بالمعنى الدقيق لمفهوم الاحتراف، صحيح أنه أمضى في خدمة هذه المهنة شطراً طويلاً من حياته، إلا أنه مازال هاوياً.. هذا ما صرّح به أكثر من مرة لزملائه ورفاق الدرب الطويل: «أحب اللصوص.. ولست منهم».

ثم يضيف معارضاً قول الشاعر نزار:

«عشرون عاماً يا رفاقي، ولم أزل في الصفحة الأولى».

وسوف يأتي في اعترافات المتهم أنه لأول مرة في تاريخ حياته، يتصدى لسرقة فيلا من هذا الوزن، وبهذه الطريقة «الدرامية»، كما أن المحقق الطيب، المكلف بانتزاع الاعترافات في دائرة الأمن الجنائي، لن يجد صعوبة في مهمته، فما أن يحتضنْه دفء الدولاب، ويطيْر به «بساط الريح» في فضاءات لا يُحسد عليها، حتى يصيح فيهم متوسلاً:

«أرجوكم أوقفوا هذا كلّه، ولكم ما تريدون».

المصادفة وحدها وضعته في مواجهة هذا القدر، والرجلُ نفسه لا يدري كيف قادته قدماه إلى حيّ الفيلات، وهو أشهر من نار على علم في تاريخ هذه المدينة.

شمسُ تمّوز اللاهبة تحرق رأسه، وها هو يدخل أول «سوبر ماركت» مستجيراً من الرمضاء بما يستسيغ من الشراب.. المحل الفاخر والمكيفات تنعش روحه، كما يحب ويشتهي، والحديث الدائر بين صاحب المحل وصديقه عن الفيلا المواجهة للمحل، وما فيها من كنوز وأموال لا يعلم عددها حتى أهلوها، يُسيل لعاب الرجل.. تستنفر حواسه كلها، وتصير تخزّن - كما الكمبيوتر - كل شاردة وواردة.

شرارة المغامرة تحرق رأس الرجل، وتضرم النار في صدره وقلبه، والوسواس الخنّاس ينيخ بكل ثقله عليه، فيخرج من «السوبرماركت» تائهاً مترنحاً، كمن كان يعوم في بحيرة من نبيذ معتق.

* * *

في الليلة الموعودة، كانت كل الخطط والبرامج قد وُضعت بعناية فائقة لسرقة الفيلا، وبما أنها سرقة العمر، فإن أحداً لن يشارك الرجل صفقته، هكذا قرر وعَزَم.

وبُعيد منتصف الليل كان اللص قد تسلل برشاقة أسوار الفيلا، وها هو يعبر ممرات الحديقة الواسعة بكل الحذر، متستراً بالأشجار وأوشحة الظلام، ولكنه لا يدري لم صارت دقات قلبه تضرب برعونة في صدره، لكأنها أول عملية سرقةٍ في حياته!

غرفة الحارس مطفأة الأنوار، أتراه نائماً، أم أنه خارج الخدمة هذه الليلة؟! أين تختبئ كاميرات التصوير عن بعد وعن قرب؟ أليس للفيلا حتى كلبٌ واحدٌ يحرسها؟! كل هذا الهدوء يزيد من توجّس الرجل.. أهو الهدوء الذي يسبق العاصفة؟!

الفيلا تغرق في العتمة، عدا أنوار شحيحة متناثرة هنا وهناك، وغرفة ذات إضـاءة خافتة مثيرة للشك والريبة. السّاعة جاوزت الثانيّة بعد منتصف الليل، ونسماتُ الصيف تنعش قلب الرجل، وتمنيه بكنز من كنوز العمر.

بحذر شديد يتسلل نحو نافذة الغرفة المضاءةً، صوت موسيقا وأغانٍ راقصة ينبعث منها.. هناك من لم ينمّ بعد، إنّها غرفة نوم الأبوين، تلك الغرفة اللعينة التي تكون دائماً آخر من ينام في البيت.

يبدو أن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، أتراهم ينامون بعد قليل، أم أن سهرتهم العامرة ستمتد حتى الصباح، وتفسد كل الخطط والأحلام؟!

ولكن ما هذا؟! ماذا ترى عينا اللص؟ إنها صبيةٌ في العقد الثالث من عمرها ترقص على «وحدة ونص» وتتمايل كما الأفعى اللعينة، وهذا الرجل عند قدميها يرفع كأسه ويشرب.

ابتعد اللص عن النافذة استغفر ربه.. «هذا لا يجوز يا شريف، أنت لم تأت لتتلصص على أعراض الناس.. زوجَان في غرفة نومهما، وهذا من أبسط حقوقهما.. لا يا شريف.. أرجوك.. ابتعد عن هذه النافذة الملعونة».

تمر نصف ساعة بطيئة وثقيلة، واللص قابع في الظلام، تشتهي نفسه سيجارة، لكنه غير قادر على ذلك.

«شريف أفندي، هل نسيت نفسك؟ أنت حرامي. والحرامي يا منظوم يجب أن يتابع جميع أصحاب البيت، ويطمئن إلى أنهم ناموا وانخمدوا حتى يباشر مهمته بأمان».

ينهض مرة ثانية صوب النافذة.. «يا ويلي المعركة يبدو أنها بدأت ولن تنتهي.. الرجل والمرأة هنا، وليسا هنا، أصوات استغاثة وشهقات تنطلق في فضاء الغرفة، تحت أجنحة إضاءة مثيرة بألف لون ولون».

«ابتعد يا شريف.. ما تفعله الليلة عيب وحرام.. شريف لماذا لم تعد تلتفت إلي.. لماذا لصقت وجهك هكذا بزجاج النافذة.. يا ساتر لم جحظت عيناك فكأنك ستلفظ روحك في الحال؟!

يا ضياع شبابك يا شريف.. الزوجان كتلة من لهب تتدحرج فوق السرير، وأنت مجرد متفرج يحلق خارج السرب.

أليس من حقك أن يكون لك زوجة وبيت وسرير دافئ، هل ستمضي حياتك وحيداً مفرداً إفراد البعير الأجرب؟! الناس يا شريف يعيشون الحياة، وأنت تتفرج عليها فقط»!

«ولكن من ستقبل بي؟! من تتزوج لصاً ينطلق إلى عمله في جوف الليل؟ أية امرأة حمقاء تتخلى عن زوجها بعد منتصف الليل؟! اللصوص

محكوم عليهم بالإعدام.

أنا بعد هذه الليلة سأعتزل.. أقسم أني سأعتزل، وأطلق السرقة إلى الأبد.. ملعون أبو الحرامي وعيشته»!!

المعركة بين الزوجين تبلغ ذروتها.. صراخهما يعلو.. يسمعه جيداً.. إنهما يشهقان ويعويان.. وهو - يائساً - يحاول كتم شهقاته.. ما عاد يستطيع.. فجأة يجد نفسه يصرخ ويعوي.. يحفر بأضافره جسد النافذة وزجاجها الساخن.. يصرخ ويعوي بأقصى ما لديه.. ولكن لا يسمعه أحد.. لا يكترث إليه أحد.. ومثل خرقة بالية يتهالك وينطفئ فوق رخام الشرفة البارد.

لا يدري شريف كم دامت غفوته.. كان متعباً وبحاجة للنوم، وقد نام فعلاً، وخيط الفجر الذي أخذ يتوضح يحثّه على العودة.. «لن تكون هناك سرقة يا شريف.. لذة وسرقة لا تجتمعان.. وأنت ما عادت لك يدان ولا رجلان، الزوجان يغطان في خدر لذيذ.. شخيرهما يطرق مسامعك.. من حقهما أن يناما قريري العين، كانت مهمتهما ولا الأشغال الشاقة».

«ولكنها فرصتك يا شريف أفندي، هما الآن مرميان على السرير مثل قتيلين، وهكذا يمكنك أن تنظف الفيلا كما يحلو لك».

بحذر شديد يتسلل شريف إلى الداخل، وعلى ضوء مصباحه الصغير ينطلق من غرفة لأخرى، يحمل ما خفّ وزنه وغلا ثمنه، تماماً كما هي حكمة اللصوص الأزلية.

يصل إلى غرفة الأبوين، يتردد في الدخول.. لكن شيئاً ما يحثّه على الدخول.. يصير تماماً قبالة سريرهما.. وجهاً لوجه يراهما يلفّان بعضهما، ويغرقان في الهناءة المطلقة.

«حسرة عمرك يا شريف على نومة كهذه.. كل الذهب والأموال التي بين يديك لا تساوي ساعة السعادة والمتعة التي عاشها هذان الزوجان».

يخطر في بال الرجل أن يلقي ما بين يديه من كنوز وأموال، ويحمل هذه الصبية الساحرة.. يسرقها هي بالذات، تماماً كما هي بثوب نومها، ستكون أغلى وأثمن تحفة يسرقها في حياته.. لو يكون بمقدوره أن يندسّ ويغفو بين ذراعيها ولو لدقائق، إنه متعب ومحروم ومتهالك على الآخر.

يمدّ يده يريد أن يمسح وجهها وزنديها العاريين.. يخيل إليه أنه لامس بشرةً ناعمةً وطريةً مثل الزبدة، بيضاء كالحليب.. ويخيل إليه أن الصبية أخذت تتقلب وتتحرك، لذلك تراه يتراجع كمن دهمته لدغة كهرباء.. يصحو اللص المسكين على المرارة، ثم يقرر أن ينسحب بكل الخيبة والأسى.

***

هائماً على وجهه يجد نفسه وسط الشارع المقفر من المارة والسيارات.. أشياء كثيرة تثقل جسده المكدود، وتشدّه إلى الأرض.. حتى نسمات الفجر الباردة لم تفلح في إنعاش روحه الميتة.

فجأة يجد نفسه أمام دورية شرطة، لا يدري أمن السماء هبطت، أم أن الأرض انشقت ولفظتها أمام

وجهه.. لا يذكر شريف أنه حاول الهرب.. لم يكن مؤهلاً لذلك، وسرعان ما استقرت القيود المعدنية بين يديه.

***

في اليوم التالي تلقى مخفر حي الفيلات بلاغاً بحادثة سرقة، وسُجلت في المحضر كافة المسروقات المالية والعينية، ووعدت الشرطة بأنها ستعمل ما بوسعها من أجل إعادة الحقوق السليبة لأهلها وأصحابها، لأنها - أي الشرطة - في خدمة الوطن والمواطن.

بعد أسبوع من واقعة السرقة كان باب الفيلا يُطرق، يفتح الزوج الباب، يُفاجأ بضابط من الأمن الجنائي وشرطة وفريق تصوير.. وشاب مقيد اليدين، يستأذن الرائد صاحب البيت بالسماح للص بتمثيل جريمة السرقة التي وقعت في بيتهم، والتي اعترف بها كاملة، ويعتذر الضابط مسبقاً من أصحاب البيت عن أي إزعاج أو إيذاء معنوي يمكن أن يلحق بهم نتيجة ذلك، وأن الأمر لا يعدو كونه إجراءً روتينياً بهدف استكمال ملف التحقيق، وإحالته للقضاء.

حين الانتهاء من تمثيل الجريمة يفاجئ الزوج الجميع:

«شكراً لك سيادة الرائد، أنت ورجالُك الشجعان، وأنا شخصياً متنازل عن كل حقوقي في هذه القضية»، يشد على يدي الحرامي:

«شكراً لك يا صديقي شريف.. لقد قدمت لي خدمة العمر، مبروك عليك الذهب والمجوهرات وكل شيء أخذته».

وإلى زوجته:

«أنت طالق.. طالق.. أيتها العاهرة القذرة»!!

البنت سوسو

بقلم: محمد الروبي (الكويت)

بعــد أن ودعــتنا أمي على باب المدرســة، وبعـد أن بكيناها مـعــاً، التـصــقنا، أنا والبنت ســوســو ذات الضفائر، يحتمي كل منا بالآخر. يدي في يدها أدعي شــجــاعــة لا أملكهــا وأتصنع حماية كنت في أشد الحاجة إليها.

فـي الطـابـور الأول الـذي تـكـون عـشـوائيـاً مع صـرخـات المدرسـات وصـفاراتهن، وقفنا متجاورين أشـد على يدهـا، فـتـزداد هي التصـاقـاً بي، وكلانا يقاوم رغبة عاتية في الصراخ والنحـيب. لكننا فـوجـئنا بالطـابور ينبـعج ويلتف حـولنا في شـبـه دائرة تحاصـرنا مع همهمة تتعالى تدريجياً لتصل إلى هتاف:

«العروسة والعريس».. «العروسة والعـريس» بينمـا نحن نكاد نموت من رعب يزيده عـدم فـهـمنا لما يحـدث، واكتـشافنا المفاجئ كذب كل الوعود والأحلام التي رسـمتـها لنا أمي أثناء سيرنا إلى نعيم أسمته المدرسة.

إحـســاسي بالرعب وصــرخـات سـوسـو حولاني إلى مقـاوم شـرس، أشد على يدها بيد وبالأخرى أضـرب الهـواء أمام وجـوههم لأجبـرهم على التراجع. بينما سـوسـو، البنت الحلوة ذات الضـفائر، لم تجد مفراً من مـزيد من الالـتـصـاق بي فـيـزداد هتـافـهم جنوناً.

تفـرقت الدائرة من حـولنا على إثر صـفـارات قـوية وضـربات عـشـوائية بعصـي رفيـعة وطويلة. ثم امتدت يد غليظة تجذب سـوسـو من يدي وتلقي بها في طابور آخر لتجاور فتاة أخرى بضـفيرة وشـريط أزرق ودمـوع. وأنا أنظر إليـهـا نادمـاً على كل المرات التي ضـربتـهـا فـيـها حينما كانت تـغيظني وتلاعب آخر من أبناء الجيران.

«أين سـوسـو».. «أريد سـوسـو»

كـانت تلك هي الكلمـات الوحـيـدة التي كنت أجـيـب بهـا علـى أي ســؤال توجـهـه إلي مدرسـة الفصل. نحـيبي فاق قدرتهـا علـى الصبر، فبدأت تهذي بعبارات صـارخة لم أفـهمها فأصـرخ بدوري في وجـهـها بسـؤالي المجنون. لم ينقـذها منـي سـوى دخـول أخـرى جاءت تطمـئن على اسـتـتـبـاب الأمـور وهدوء الأوضــاع، وربمـا لتـرحب بنا في ذلك النعـيم الزائف. لكن نحـيـبي

الهستيري جذبها نحوي، مسحت على شعري برفق وسألتني: «ما لك يا حبيبي» فأجبتها بسؤالي الأوحد ممزوجاً بوابل من سباب وصراخ.

لم تواجه صراخي بصراخ، ولم تسألني عن الإسم الحقيقي لفتاة لا أملك من مواصفاتها سوى أنها جميلة وذات ضفائر.. بل فاجأتني بابتسامة حنون ودعوة إلى اصطحابها في رحلة البحث عمن وصفتها بـ «الست سوسو»!!

على باب الفصل الرابع، سألتني السؤال نفسه «هل تراها هنا»؟، وقبل أن أجيبها الإجابة نفسها لمحتها تنزوي هناك، فتخلصت من اليد الناعمة الحنون وهرعت إليها أضمها ونبكي.

مع نهاية اليوم خرجت والبنت الحلوة ذات الضفائر يمسك كل منا بيد الآخر، نتحدى نظرات كل الشياطين الأوغاد. وما أن شاهدتنا أمها على الباب حتى هرعت إلينا تستقبلنا بضحكة وذراع ممتدة وسؤال: «ها.. ماذا أخذتما في المدرسة؟»

فقفزت أجيبها فرحاً بانتصاري: «أخذت سوسو».

السر في مملكة الصمت

بقلم: أيمن خالد دراوشة (قطر)

ليس أهلها فقراء إلى هذا الحد! ومع ذلك تركوها دون شاهدة من حجر تربط إليها غصون الآس! كأنها عاشت دون اسم، دون وجه! ينكرونها! من غَرَسَ إذنْ هذه العلبة من المعدن في الطين الهش لتوضع فيها أزهار السمر الأصيلة ذات الرويشات الصغيرة. لم يجرؤ أحد على وضعها؟ مَنْ؟

زَيَّنَ الأحياءُ المقبرة في صباح العيد بحزم الآس، وزهر الغريب. حمل بعضهم بزنبق أبيض وأحمر تفتح مبكراً هذه السنة، ثم خرجوا من زيارة الموتى إلى زيارة الأحياء، إلى الحلوى، حلوى العيد، وروائح الطعام وعبق السمن.

تَفرَّجَ الموتى من خلف ستائرهم الشفافة على تلك الزيارات. وراقبوا الحزن الجاف، ولاحظوا غيرة الأحياء من راحة الموتى الذين تركوا الهمَّ لمن بقى في الحياة.

وتابعوا حواراً بين الأحياء وبين القبور، لا يستطيع الموتى أن يجيبوا فيه على كلمة مما يقال. لو استطاعوا لقالوا لأولئك الأحياء: يوم كنتم تستمتعون بالسَّمن وتأملون بالعسل لم تغبطونا على الموت! ولقالوا: تتمنون عودتنا، فهل تركتم رقعة بقدر الكف لقدم، أو تركتم شجرة نستظل بها؟ وَلَقالوا: زورتم الحسابات فهل تقدرون الفوضى التي ستعصف بكم لو تحققت رغبتكم فعدنا إلى الحياة؟ ولَقَالوا: إياكم أن تغرونا بما تخلصنا منه من عواطف الأحياء! ويجري كثير من العتاب، وكثير من الغضب والغم، ولكن الكلام والصمت كانا موزعين بين جانبين يقول كل منهما لنفسه ما يشاء ويتوهم ما أراد!

لم يكن الموتى يتجولون في مملكتهم في أيام الأعياد إلا بعد أن ينصرف الزوار، وتُغْلَق البوابات. وكانوا يبكرون جولتهم في المساء في تلك الأيام كي يتأملوا مملكتهم المزينة

بالزهر والريحان. ويوزعوا في عدل ما أخطأ في توزيعه الأحياء. فيفكّون أغصان السّمر المكتظة على شاهدة ليحملوا بعضها إلى شاهدة أخرى قَلّ فيها. وينقلون الورد إلى قبور الفقراء، ويرشونها بالماء.

هي، لم تكن تعرفُ، بعد، تلك الواجبات. أحاطَ بها المساءُ فانصرفتْ إلى ما كانت تحبّه في الحياة. آه، المساء!

بعد حرِّ النّهار، تفتحُ بابَ القاعة وتخرجُ إلى أرض الدار. تغرف الماء بالسطل من البركة وتسكبه على الحجارة البيضاء والسوداء. فتشعر بهواء ساخن يفور من الأرض. ثم تهبّ الرطوبة، ويصبح الهواء منعشاً رطباً.

ترفع ذراعيها وتسفح الماء على شجرة السَّمَر التي بدأت ترخي أزهارُها الكروية. ماذا تفعلين يا زهرة السَّمر؟!، أيتها الزهرة المساء كم أحبك، أزهارك الصفراء الكروية تبعث في الحياة الأمل والسعادة المختفية في غياهب الزمن؟ هل ذهب بعقلك الحرّ؟ أم المساء والماءُ؟!

تسمعُ كلماتِ أمِّها وهي تَرُشُّ شجرة السَّمَر

بالماء في فصل ربيعي زاه. تغسل روحَها من الغبار!

تغسلُ ذراعيها إلى المرفقين بالرذاذ!

يا لزهرة السَّمر تغسلُ المدينة وتعيد إليها الألوان! فلماذا أخرجوها من هناك في تلك الساعة المحبوبة في المساء؟!

تسمعُ أمَّها يا زهرة، أعطني القهوة! فتحمل الصينية، ويفوح رائحة البن والهيل الذي طحنته قُبَيْل لحظات. وتدخل إلى الزوّار. نساء على رؤوسهن غطاء بمختلف الأعمار.

يا زهرةُ أعطني القهوة!

تحملُ زهرةُ القهوة وتدخلُ إلى الضيوف. زهرةُ

تعرفُ أنَّ الزائرات يبحثْنَ لابنهن عن كنز، آملات باكتشاف نادر الوجود.

تحملُ زهرةُ القهوةُ، وتدخلُ كي ترضيَ أمَّها.

لا أدري لماذا أقدم أخي على ذلك حيث حرَقَهُ

الجنون؟ أنا سَبَبُ جنونه، لماذا كان عصبياً؟ هل لأنه تَخَرَّجَ ولم يجدْ عَمَلاً؟ مَرَّتْ سنوات وهو ينتقلُ من عمل لآخر فيفشلُ هنا وهناك.

كان يحملُني ويدلِّلني، ويشتري لي الحلويات

والملابس، وويجلسني في أرجوحة العيد، ويشتري لي دفاترَ

المدرسة، وبخطِّه يكتبُ اسمي على المربعات البيضاء، ولم يتوانَ أبداً في إحضار زهرة السَّمَر من الصحراء، فيقدِّمها لي عرفاناً بالجميل، ولعشقي الأبدي لهذه الزهرة الرائعة.

وَصلَتْ زهرةُ إلى مملكة الصَّمت قُبَيْل العيد، ومازالتْ تَحُسُّ بالألم، وتلمسُ بكفها رقبتها، وتحسّ الجرح.

تتساءلُ زهرةُ مَنْ غَرَسَ تلك العلبةَ المملوءة بزهر السَّمَر على قبري.

كانت تتجولُ وحيدةً عندما اقتربَ منها شاب، ارتعشتْ وابتعدتْ عنه لكنه قطعَ طريقها، فوقفا وجهاً لوجه.

فقال: اغفري لي! فهل تُصْلِحُ المغفرةُ ما أفسده الدَّهْرُ؟ هل يعودُ إليها المساءُ في أرض الدار في آخر نهار حار، والماء ينسكبُ على شجرة السَّمر الحلزونية.

هل تُداوي المغفرةُ جُرحَها المتوهِّج!

- آه تنسينَ أنَّني عوقبت مثلك!

- فلتعاقبْ على حمقك ولكنْ ما ذنبي أنا.

لو عَرَفْتُ جنونَ أخيك لتقدَّمْتُ وطلبتُ يدك دون إبطاء أو تأجيل.

التفتتْ مازالَ يتبعُها ماذا يريد؟ أن يواسيَها؟ وهل توجدُ في هذه مواساة؟ لكنها تساءلت فجأة: كيف وَصَلَ إلى هنا؟ ولماذا يلبسُ ملابسَ مملكة الصَّمْت البيضاء؟

كانَ في عُمْرِ أخيها وصاحبه المقرَّب. بلْ أقرب الأصحاب إلى القلب، وكانا متلازمان دوماً حتى افترقا ومضى كلٌّ منهما إلى غايته.

أخوها بدأ يبحث عن عمل، وهذا اشترى سيارة متواضعة وكتب عليها زهرة، وزينها بشجر السَّمَر.

بأي حق يكتبُ اسمَها على سيارته؟! ولماذا شجر السَّمَر بالذات؟!

وَلَمِ جُنَّ أخوها (صاحبه أيام الطفولة) عندما كَتَبَ اسمَها على سيارته، وزيَّنها بالزهرة التي أهيمُ بها.

ماذا يقولُ؟ أحقاً لم يقصد اسمي؟ وإذا لم يقصد اسمي أنا، فماذا يقصد بشجرة السَّمَر؟! هل وضعه في خفَّة ولم يُقَدِّرْ أنه سيبب قتلها! هل كان يتصوَّرُ أنَّ صاحبه الذي أمضى معه سنوات في الحارات والشوارع، يمكنُ أنْ يقتلَ أختَه كالمتوحش!

تتذكرُ زهرةُ أنَّ البلدَ كلَّها تحدثت عن شابٍّ ذَبَحَ أختَه في حديقة منزلها، وسالَ دَمُها متخضباً بزهرة السَّمر لمجرد أنَّ شخصاً كَتَبَ اسمَها على سيارته.

ترفع كَفَّها، تلمسُ عنقَها المذبوح. ليس أخي متوحشاً! الحياة هي المتوحشة! تلتفتُ إلى الرجل، أنت أيضاً مذنب، كَتَبْتَ على السيارة اسمي، وغطيتها بشجرة السَّمر التي أعشقُها.

مَشَتْ وتبعها صامتاً. وتذكرتْ أنَّهُ في مملكة الصَّمْت مثلها برداء أبيض، أنت إذن مَنْ غَرَسَ العلبة في الطين الهش؟ يوم مقتلها شَطَبَ بالدِّهان الأسود ما كتبه على سيارته، أزالَ أزهارَ السَّمَر التي كانتْ تُزَيِّنُ سيارتَه. قَطَفَ كلَّ أزهار السَّمَر من أماكن وربطها بشرائط حمراء. وسار إلى المقبرة. إذنْ هو مَنْ غَرَسَ العلبةَ في الطِّينَ

قال: كُنْتُ راكعاً فضبطني أخوك... ولم أجدْ الوقت لأضع في العلبة زهرةَ السَّمر! فهل تقبلي مني هذه الباقة الجميلة من زهر السَّمر، مَسَحَتْ عينيها وهي تستديرُ عنه، ثُم عَادَتْ؛ لَتهْمِسَ: لأجلِ زهرةِ السَّمَر غَفَرْتُ لك...

ـ باليه

محمود قرني

ـ الحب الأكيد

أسماء غربي دحل العنزي

ـ على مسافات الغياب

حمدي علي الدين

باليه

شعر: محمود قرني (مصر)

«ريمُ» ـ التي تنخرطُ في الرقصِ
كُلما تناهتْ إلى سمعها
أصواتُ الموسيقى ـ
تَكْبرُ يوماً بعد يوم.
تكبـر دون حــارس ودون تميــمــةٍ
زرقاء
هذه القصيرةُ قربَ الأرضِ
تحتاطُ من كلِ شيء
ولا تترك لقبلة أبويها
فرصة الحنين
أمـها وضعتْ إصبـعاً أسفل ذقنها
وقالت:
ستذهبين إلى مدرسة الباليه
«ريم» القصيرة قرب الأرض
ستصبح يوماً
فراشة بسروالٍ قصيرٍ أبيض
وأغطيةٍ رمزيةٍ جداً
ويقبضُ فتىً بيده اليسرى
على باطن فخذها،
يَشْبُكُ يدَهُ اليمنى
بوردةٍ حمراءَ في مَيْلِها القاسي
بينما تصنعُ بجسدها نصفَ دائرةٍ،
ثم تقفزُ في بياضِها كملاك.
على ما يبدو كانت «ريمُ» نفسها
بطةَ «أبسن» البَرِّيَة
أو على الأقل: الوردة الحــــمـــراءَ
العالقة
بمعطفِ «جُوجول»
فقط، ثمة انشغالات
تعوقُ ذهنَ جدتها،
الجالسة على الموكيت الأزرق
في ردهة شبه واسعة
تريدُ أنْ تعــرف مــا الـذي تفــعـله
حفيدتُها
أما أبوها؛ فلم يكن هناك،
كانت لديه انشغالاتٌ
لتخليص إرثه من أفواه الشياطين.
كان يدفنُ ملابسَ جدها،
المليئة بالحقنِ الفارغة...
والتصاويرِ السوداء،
كان عليه أن يعودَ قريته
صباح كل خميس
ليضعَ أكمامَهُ المُبْتَلَّةَ على الشَّاهدِ
ويَتْلُو على رأسِ جدِّها
أغنيةً قصيرةً جداً من أجل الموت.
أما الجدة ـ التي رَبَّتَتَ على ظهرها
ضاحكةً ـ
فقدْ أهدتها دجاجةً وقفصاً صغيراً
لكنه سرعانَ ما تحطّم
«ريمُ» الآنَ أصبحتْ
تؤلِّفُ مشاهدَ متصلةً
للرقصِ مع دجاجة.

الحب الأكيد

شعر: أسماء غربي دحل العنزي (الكويت)

يــا فــــــؤاداً مـن فــــــؤادي يـا وطـنْ
هـا هنـا في قلبـي الحبُّ الأكـــيـــدْ
إنّــه حـــبٌّ نمـــا فـــي قـــلـــبـنـــا
أنـتَ قـــــدسيٌّ نـقـيٌّ لـلـخـلـودْ
ويـدوم الحــبُّ فـي الـفـكـر ويـعـطـي
لكويتِ صــوت أنغــام النشــيــد
لـيس يفـنـى عـــزمـنـا يـا ســؤدداً
ثـابتَ القلبِ وعـــزمٌ كـــالحـــديد
جـيـلُنـا يـسـعى لـيـبني والشـبـا
بُ المضــحي مـــثلُ أمطارٍ تجـــود
يـا شـــبـــابَ العلمِ بُوركــتـم ودُمْـ
ـتُم وفـــــاءً وولاءً كـم يـزيـدْ
كلُّنـا نفــدي الحِــمى إن عـــزَّ خَطْـ
ـبٌ نُضـــحّي يـا بـلادي كـم نـذودْ
جـــابرَ الخـــيـــراتِ يـا خـــيـــراً لنا
يـا حـــبـيبَ الشـعـبِ يا طيبَ الـوجـودْ
ســعـدُنا لـلعــهـد يرعى ســعـدَنا
أنتَ نجمٌ لـلوفـى نجمُ الســعـــودْ
أنـتَ لـلشـــعـب رحـــيـمٌ صـــادقٌ
يـا صـــبـــاحَ الحبِّ يـا ابنَ الأســودْ
أنـتَ صـــرحٌ لـلوفـــاء يـا وطـنْ
صـــامـــداً كـــالطَّوْدِ فـــذّاً يا تـليــدْ
عـــربـيـــاً يا كـــويتـــيـــاً لـقـــد
قـــهـــرتْ أعـــداءَنـا أرضُ الجـــدودْ
نـحـن نشـــدو للمـــلا يـا عـــزَّنـا
مـجـدُنـا كـالبلبلِ الشـادي السـعـيـدْ
مُـــهـــجـــتي أنـتَ وعـــشـــقي يا وطـنْ
منكَ أشــواقي وحـــبّي لا يـبـيـــدْ

على مسافات الغياب

شعر: حمدي علي الدين (مصر)

رجلٌ..
سيقرأ في المساءِ
قصيدة لفتاته
والصبح يرجَعُ للبحارِ
بلا زوارقَ
فادخلي عينيه عند لقائه
وقفي طويلاً في مدينة رَوحِهِ
تلكَ المآذنُ:
سوف تفترشُ البلادَ صلابةٌ
وأنا سأحملُ عنكِ عبءَ الحربِ
لا تتراجعي
وجعي بكفي بندقية
ودمي على تلك الثياب حديقةٌ
لك وردةٌ في الرملِ أغرسَها
فتنمو
كيف يقطفُها المساءُ
إذا تَرَجَّلَ بيننا
في لحظة البوحِ العصية؟!
إنْ كُنت خائفة فعودي
من هنا بئرٌ ليوسفَ
لم يزلْ يرتاحُ في ظمأ الضحية
وهناكَ أخوتُهُ أمامَ الذئبِ
قد نصبوا الموائدَ
حولَ أسباب المنية
ما الذي صنع العزيز بأرضنا؟..
«سبعٌ عجافٌ»
بعدها جاءت سباعُ الجوع تأكلُنا
وتجلسُ فوق عرشِ الليلِ
تفترسُ النجومَ
وبسمةَ الحُلمِ الندية

يا كَمْ نذرتُ لكِ النزيفَ مسابحاً
وجعلتُ جمرَ الروحِ لؤلؤةً
وصمتَ الصمتِ مخزوناً ليومِ الطعنْ
ووقفتُ أسألُ عند بابكِ:
عن وجوبِ الصومِ إنْ ظَلَّ الوثنْ
وعن الصلاةِ بغير أمنْ
وعن الأراملِ:
كيف تُخْرِجُ من زكاة العشقِ
يومَ العيدِ ضحكتَها الشقية؟!
فوق المرافئِ أُصبحُ الصيادَ
منتظراً عروسَ البحرِ
تطرحُ لي ضفيرتَها النبية
وعلى مسافاتِ الغيابِ
أعودُ محترقا بلا أدنى حروفي
فتثورُ في وجهي اللغاتُ
بكل ما تحويهِ من ألمِ السطور
ومن تجاعيدِ القضية
وتَشُبُّ حولَ القلبِ
أشواكُ الحقيقة
إذ يكونُ الليلُ جُثةُ عاشقٍ
والموتُ أنثى
والصباحُ
تجمهرُ الأوجاعِ بالطرقاتِ
يحملني
فأغدو
بندقية!!



- لم أبدأ

الجوهرة القويضي



لم أبدأ

بقلم: الجوهرة القويضي (الكويت)

نائحتي تضرم ليل الألم بذاكرتي
أغمض عينيّ قد تحلل كل شيء
لأسجن كل ضوء في الفضاء
أرفع أجفاني لينطلق سراح الضوء
لم أبدأ،،،،، نائحتي لم تشعل ضوء فضائي المعزول
لو أني بدأت لكان للقدوم ذرائع
لم أبدأ،،، وقلوب لم تتعافى النوائب فيها
تنشر العويل ويأتيها المزيد
لم أبدأ،،، ولازلت
أجر الحروف من أردان الكلام
الكل يمشي على حبل ممتد يخشى السقوط
يفترقون رغم الشوق
الدمعة التي تحجرت كنجمات البحر الزلالية
حينما آلت إلى الحجر
توقف كل حس فيها،، أصبحت النظرة
أفق يتطلع إلى ما فوق الحس
ضُغط عليه ومضى
حتى يتعالى العشب في القلب لينسى
كم أسلموا للريح سيقانهم ونهضوا مهرولين
صباحٌ لديهم لا يصدأ ومن عطش لا يُشرب
لم أبدأ بعد... لازلت في أول السطر أتهجأ أبجدية مجهولة
أتعرف على حروف تتمرد على ضياع غموضها
تظل حابسة الآهة بين جوانحها
العروش التي نحتت جبال الأوطان
تفسح الطريق للآتين باندفاع

ما بين أشجار ومروج الخضرة المفزع
أبراجٌ مشيدةٌ
فتحوا للخيبة ممراً للعابرين الصامتين
كأن التفوه بالكلام والثورة على هؤلاء مجون
فبدا للنصر أبواب موصدة
لم أبدأ بعد... يا معتلي الدمعة المتحجرة
قاتم بياض رايات الهزائم
قاتمة الدروب المنسوجة على توابيت منقولة لأرض تئن
لم أبدأ بعد.. أيها المنتظر على بوابة الأمل
كلما استفزتني حوادث الزمان
رميت برداء لأستر عورات بدت مفضوحة
أقدارنا عربات تجرنا والوراق ينسخ خيباتنا
في خانة الانتصارات صفر على الشمال
في رصيد الأموال عدد من الأصفار على اليمين
بأمرهم تسجل كل الأوامر وتقبل
بأمرهم توقع الموافقة بلا نظر
حقوقنا في الرأي غير محفوظة
لم أبدأ بعد... يا معذبي بتاريخ مسحوب
بجثمان مخفي عن كل العيون
العيش ليس خبزاً محمصاً يخبزُ على أفران السواد
لن تحمل شفيعاً لم تحمله ثورات الصادقين
ستحصد أطناناً وتقدم فتاتاً،، لمن؟؟
لمأسوري الضعف والهوان
الإرث التاريخي المخزون في بواطن التراب
يتحلل إلى الذهب المجني لخزائن باتت مسروقة
العقل الواعي يعرفها يحولها إلى أفواه تعرف كيف تنطق
لم أبدأ بعد.. لأكمل بداية السطر الأول
أثورُ أطيرُ.. أرفرف بجناحين.. بدون.. لا فرق
البئر الذي لا يرتوي قد جف الماء فيه وأرضه بور
لا ترتوي الأرض بغير ضمأ.. دُست مخاصبها ودفنتْ
وكتبَ عليها غير صالحة للخصب.. كامنة فينا
ماذا سنصنع بأرض لا تثمر غير القحط؟؟
لا تصلح إلا لقبور موتانا تتحلل فيها العظام الآدمية
لم أبدً بعد... حتى؟ متى؟.. إلى أين.؟.. حتى أدير الوفاق إلى فراق؟؟

تسافر الأنوف لتشتم مكاناً مغايراً لتغط في نوم عقيم
أيا سلطان النوم أقدم لنكسر بك الأرق المأزوم فينا
حتى يصحو كل ما بهذه الأرض المهجورة التي ردموها وكتبوا عليها
غير صالحة للسكنى
لم أبدأ بعد.. لأضع خبز صداقة يسدُ أفواه الجوع
تاريخٌ مثيرٌ للشبهات ملفق به كل كذبات الآخرين والأولين
ولو على بُعد مرمى من الذهن الثاقب سينكسر عند منحنيات الوضع
المفروض
والمتعارف على انتصار مغلق لم يُدرك تجهشات الروح ونغمات
الخلاص
والقلوب الذائبة في معبد الفقر والأحلام المكسوة بالخوف
كل شيء مطوع بتاريخ
متسلسلاً ينفك ولا يقبل الفكاك ولا يستقبل
لم أبدأ بعد.. يا عُرى الشفا عات الخاسرة
الخطايا مسامير تدق على أكتاف المذنبين بضراوة
لا يهابون الذنوب ولا يخافون الماضي والقادم
تلتف حول أعناقهم حبال المطالب من كل الجهات
إنهم ماضون ومسترسلون
لم أبدأ بعد.. أيها الأجفان التي لاتزال ساهرة في ليلٍ لا ينتهي
ليل الشرق الساهر بالشوق
لا تفتحوا النوافذ صباحاً لتدخل الشمس ويتجدد هواؤكم
المليء بالتبغ والبصل المحروق
تظل روائح بيوتكم عفنة
سأفتح نوافذ الكلمات بطقسٍ متجدد برائحة القهوة والهيل والزعفران
متنفس عند البدء الذي لم يبتدئ بعد
لم أبدأ بعد.. يا رائحة المتنفس للروح الغائبة
فلازلت في السطر الأول موضوع على رف من رفوف كل الأمور المؤجلة
التي لا تنتهي
لم أبدأ بعد... فإن انتهت كل الهزائم سأبدأ مع رائحة القهوة وصهيل
الخيل
وقدوم الضيوف برايات الفرح وبهرجة الوجوه الجميلة ودف طبول
القدوم لم أبدأ بعد ولازلت في أول السطر....!!!!

مدحت علام

الكويت

رابطة الأدباء: ندوة «حقوق المرأة السياسية... الآن»

في اطار أنشطتها الثقافية نظمت رابطة الأدباء ندوة عنوانها «حقوق المرأة السياسية.. الآن» بإشراف وإدارة الروائية فاطمة يوسف العلي، وبمشاركة نخبة من المفكرين والمبدعين في الكويت.

وأكدت العلي في تقديمها للندوة أن الحقوق السياسية للمرأة الكويتية حق لا ينازعها عليه أحد، وليس منة بل إن الدستور منحها هذا الحق في حين قال النائب السابق عبد الله النيباري: إن الكل يدرك زيف ما يطرحه معارضو منح المرأة حقها السياسي.. وأكد أن حقوق المرأة السياسية قادمة لا محالة، وقال رئيس تحرير جريدة القبس «وليد النصف»... أن الضغوط الدولية والنداءات المستمرة هي ما جعل الحكومة تتبنى منح المرأة حقها السياسي، وأشارت الدكتورة فاطمة العبدلي إلى تاريخ ومسيرة الحياة السياسية للمرأة، كما أكدت الدكتورة نورية الخرافي إلى ضرورة تثقيف المجتمع بالحقوق المطلوبة للمرأة ودورها الأساسي المبني على مشاركة الرجل.

وأشارت الدكتورة ليلى السبعان إلى أن واقع التجربة والاحتكاك بالطالبات في جامعة الكويت، يؤكد قصور واضح في معرفتهن بالحقوق السياسية للمرأة، وكشفت الدكتورة نورية الرومي عن حاجة المجتمع إلى أن تنهض المرأة بدورها الحقيقي في المجتمع من خلال مشاركتها الرجل في الحياة السياسية.

حفل تكريم للدكتور موسى ربابعة

أقامت طالبات الدراسات العليا في قسم اللغة العربية في جامعة الكويت حفل تكريم للدكتور موسى ربابعة بمناسبة قرار رحيله إلى بلده الأردن لاستئناف عمله الأكاديمي هناك وذلك في رابطة الأدباء.

وتحدثت الطالبة سعاد العنزي عن استاذها ربابعة وما تعلمته منه من دروس وعبر، ثم قدم الزملاء صورا عن حياة ربابعة العلمية، والاجتماعية، وقالت الدكتورة سهام الفريح: «استطاع ربابعة أن يبني زمالة وأخوة رفيعة بينه وبين من حوله، من اساتذة وطلبة ومعارف، كما أشارت إلى الجانب العلمي في حياته، ونوهت الدكتورة نورية الرومي إلى الجوانب المضيئة في تعامله مع طلبة الدراسات العليا إلى جانب ما أضاءته الدكتورة هيفاء السنعوسي من جوانب إنسانية في حياة المحتفى به، وأكدت الدكتورة ليلى السبعان أن ربابعة معطاء وكريم مع الجميع.

وتقدم ربابعة بالشكر إلى الذين

شاركوا في هذا الاحتفاء الذي أدخل إلى نفسه السعادة.

أمسية للشاعر العراقي هاشم العقابي

أحيا الشاعر العراقي الدكتور هاشم العقابي أمسية شعرية في رابطة الأدباء أدارها الدكتور عباس الحداد.

تحدث العقابي في الأمسية عن الشعر الشعبي العراقي وعن الكويت ليقول عنها «كان حلما أن أحضر إلى الكويت وهي أول زيارة لي أقوم بها إلى هذا البلد الذي أحب شعبه» ، وقال المثقف الكويتي هو الوحيد الذي عندما اشتكي له من ضم وظلم صدام حسين لا أحتاج إلى الكثير من سوق الأدلة فكلنا تعرض للظلم والاحتلال».

وكشف العقابي أن حزب البعث لم يكن لديه علاقة بالشعر لدرجة أن مكتبه الثقافي أصدر قرارا بمنع الشعر الشعبي من العراق ، وقرأ العقابي في الأمسية عددا من قصائده الشعبية.

قراءة نقدية في أدب محمود المسعدي

قراءة في أدب محمود المسعدي «هي الندوة الثقافية التي شارك فيها عدد من الأدباء والباحثين التونسين والذين ألقوا الضوء فيها على هذا العلم التونسي الذي أثر على الساحة الإبداعية العربية بالعديد من المنجزات المتميزة.

ألقى وائل أبو رميح في الندوة ورقة تحدث فيها عن المسعدي الذي استلهم كتباته من التراث العربي والشخصيات التاريخية كما حاول تحليل جذوره الفنية الضاربة في عمق التاريخ العربي.

وأشار زهير الحمروني عن التأحيل والتحديث في أدب المسعدي، كما تطرقت نجوى الهمامي إلى مسرحية « السد» للمسعدي في حين أضاء حسين الكسراوي جوانب مهمة في حياة المسعدي من خلال مسرحية «السد» ورواية «حدث أبوهرية.

الشباب أحيوا أمسية شعرية متميزة

ضمن الأنشطة الثقافية لرابطة الأدباء والموجهة خصيصا للمبدعين الشباب أقيم لأربعة شعراء شباب أمسية شعرية متميزة أدارها الشاعر دخيل الخليفة.

قال الخليفة في تقديمة للأمسية: «منتدى المبدعون الجدد أصبح شجرة يستظل بها الشباب، وتقدم الرابطة في هذه الأمسية أربعة اسماء ليست غريبة ولكن لديها ما تقوله».

وقرأ الشاعر ماجد الخالدي قصائده التي تراوحت بين الرومانسية والخيال، ومنها قصيدة الأمسية... ثم قرأت الشاعرة حوراء حبيب قصائده التي أثارت فيها بعض القضايا المهمة، ومنها قصيدة «انثى» كما أنشد الشاعر العماني خالد الشيباني قصائده بلغة شعرية واضحة، ومن قصائده واحدة بعنوان «الغسق» إلى جانب ما قرأته الشاعرة اسماء العنزي من قصائد تقليدية عبرت فيها عن روحها

الشاعرة مثل قصيدة «فخر الرجال».

ندى الرفاعي تفوز بالجائزة الأولى في مهرجان طرابلس

حصلت الشاعرة الكويتية ندى الرفاعي على الجائزة الأولى في مهرجان طرابلس للمديح النبوي الشريف، وذلك عن قصيدة «ببابك في المسجد» والمسابقة تنظمها العاصمة الليبية «طرابلس» كل عام.

يذكر أن ندى الرفاعي لديها اهتمامات خاصة بالقصائد الشعرية التي تهتم بالقضايا الوطنية، والاجتماعية إلى جانب قصائدها الدينية التي تحرص فيها على تناول أمور شفافة تخص الدين الإسلامي، بكل توهجه ونور انياته.

جامعة الكويت: أمسية شعرية للبابطين والرشيد

نظمت جامعة الكويت في قاعة السيمنار أمسية شعرية أحياها الشاعران عبد العزيز سعود البابطين، وعبد العزيز الرشيد، بحضور نخبة من الطلبة والطالبات، وأساتذة الجامعة. ألقى الشاعر عبد العزيز سعود البابطين عددا من قصائده التي امتازت بالقوة، والأصالة ومنها قصائد «مواكب» و«كلانا احترقنا» و«الرحيل» و«رسائلي» و«اشعاع الكويت»، و«الرتاج المبهور».

كما قرأ الشاعر يعقوب الرشيد عددا من قصائده التي تجول فيها بين الحب والحزن، والدعابة الشعرية ومن قصائده «المغرورة» و«العجوز والمرأة» و«فريدة الحسن» وغيرها.

هيفاء السنعوسي في قراءة نقدية حول إبداعات غنيمة زيد الحرب

تضمنت محاضرة الدكتورة هيفاء السنعوسي التي أقامتها في جامعة الكويت في مبنى عبد الله العتيبي قاعة السيمنار قراءة في مبنى عبدالله العتيبي قاعة السيمنار قراءة نقدية عنوانها «الشاعرة غنيمة زيد الحرب.. والارتحال إلى مرفأ الحلم». لتقول «نحن أمام شاعرة حالمة تبحر في سفينة تخطو نحو عالم السلام والحب، ولقد قررت غنيمة زيد الحرب الارتحال إلى عالم آخر، تجد فيه عالمها». وأضافت السنعوسي: «الماضي يسكن أعماق الشاعرة فيظهر في صورة عشق دائم لا يغادر الذاكرة ولا يغادر شعرها، ثم قرأت السنعوسي عددا من قصائد غنيمة زيد الحرب منها قصائد «أبي» و«الحرب» و«الوصول» وغيرها وأوضحت المحاضرة أنها ظلت متعلقة بالماضي الذي أصبح عنوانا مهما في فكرها.

توزيع جوائز سعاد الصباح في مجالي العولمة ومكافحة التدخين

أقامت دار سعاد الصباح في الكويت حفل توزيع جوائز الدكتورة سعاد الصباح للابداع الثقافي

والفكري للعام الحالي، كي يسلم الشيخ مبارك العبد الله الصباح الفائزين جوائزهما وهما طلعت السيد من مصر وعبد العزيز باقر من الكويت.

وحصل طلعت السيد على الجائزة الأولى عن مسابقة أفضل بحث عن العولمة ونال علي باقر الجائزة الثانية في مسابقة أفضل بحث عن التدخين ومضاره وسبل مكافحة الإدمان عليه.

وقال بيان دار سعاد الصباح حول البحثين الفائزين أن دراسة العولمة الاقتصادية لطلعت السيد نجحت في مقارنة ظاهرة العولمة بأبعادها ودلالاتها، وأن بحث باقر قد ضم فصولا عند التدخين بين النشأة والاستخدام.

محاضرة حول «أينشتين» في رابطة أعضاء هيئة التدريس

القى مساعد العميد لكلية الدراسات التكنولوجية الدكتور علي حسين عبد الله في مقر رابطة أعضاء هيئة التدريس للكليات التطبيقية محاضرة عنوانها «كيف غير أينشتين نظرتنا للكون»، وذلك بمناسبة احتفال العالم بالنسبة الدولية للفيزياء.

تحدث عبد الله في محاضرته عن اينشتين عبقري عصره وما بعد عصره الذي ولد في المانيا من العام 1889، وفي عام 1905 وضع خلال عمله في مكتب تسجيل الاختراعات عددا من النظريات منها ما له علاقة بالنسبية وقال المحاضر.. التصور للكون مأخوذ من نموذج بطليموس حيث إن الأرض مركز الكون والكواكب تدور حولها بما فيها الشمس، والقمر والنجوم.. كما أشار المحاضر إلى نظرية تمدد الكون وغيرها.

السودان

الاسبوع الثقافي الكويتي في «الخرطوم عاصمة الثقافة العربية»

ضمن الانشطة الثقافية التي تقام في العاصمة السودانية «الخرطوم» بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربية هذا العام أقيم الأسبوع الثقافي في الكويت، والذي حضره الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي وبدأ بحفل افتتاح أقيم في قاعة الصداقة وألقى فيها بدر الرفاعي كلمة أشاد فيها بالدور السوداني في أثراء الثقافة العربيةوبالإضافة إلى قصيدة ألقاها الشاعر يعقوب الرشيد كتبها عام 1975 عنوانها «تحية الخرطوم» بالإضافة إلى افتتاح معرض الكتاب الكويتي الذي تضمن اصدارات المؤسسات الثقافية الكويتية بما فيها اصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومعرض الفنون التشكيلية، ومحاضرات وندوات وأمسيات أدبية متنوعة.

قطر

مهرجان الدوحة الثقافي الرابع

تميز مهرجان الدوحة الثقافي الرابع هذا العام بالعديد من الأنشطة والفعاليات التي أشارت إلى التراث، والثقافة والفكر القطري بكل أبعاده وتجلياته. كي يتم تدشين الكرنفال البحري وعرض السفن التقليدية على كورنيش الدوحة البحري بحضور شخصيات قطرية مهمة بالإضافة إلى عرض مسرحية «حكم الرعيان» لمنصور الرحباني وبمشاركة أنطوان كرباج، ورفيق علي أحمد والمطربة التونسية لطيفة علي الزين، والتي تعطي صورة عما يحدث في لبنان.

وتضمن المهرجان حزمة من الامسيات الأدبية والندوات والمحاضرات، والعروض المسرحية وغيرها من الفعاليات التي ميزت مهرجان الدوحة الثقافي عن غيره من المهرجانات.

مصر

تكريم حسن طلب في المجلس الاعلى للثقافة

نظم المجلس الاعلى للثقافة المصري ندوة حول ابداعات الشاعر حسن طلب. بحضور عدد من النقاد والمبدعين المتميزين في مصر.

تحدث طلب في الندوة عن تجربته الشعرية خصوصا في قصيدة «آية جيم» وأوضح الناقد الدكتور محمد عبد المطلب أن حسن طلب في قصيدة آية جيم يأتي إلى الحرف ليوظفه في شعريته ليكون ابنا وفيا لموروث ثقافي موغل في القدم، كما أشار إلى أن طلب استخدام الحروف على مستويين الدال «والمدلول» وأكد الناقد محمود أمين العالم أن هذا التكريم يعتبر تكريم لقيمة ثقافية وفكرية وإنسانسية تتمثل في شخص حسن طلب، كما تطرق العالم إلى قصيدة طلب بعنوان «سندسة الجسد» وتحدث الدكتور ماهر شفيق عن نثر حسن طلب.

المغرب

ديوان شعر جديد لعبد الاله الصالحي

صدر عن دار توبقال المغربية للنشر مجموعة شعرية للشاعر عبد الاله الصالحي عنوانها «كلما لمست شيئا كسرته» وهو الديوان الأول للشاعر الذي تجول في قصائد بين أغراض شعرية متنوعة من خلال تأثره بالأدب الامريكي، مجسدا الاشياء التي يراها في أسلوب شعري متنوع في مدلولاته الحسية والضمنية. والصالحي المقيم في باريس يخوض تجربته الشعرية من خلال رؤى متنوعة، وفي الوقت نفسه متحركة تجاه الحياة، بكل تفاصيلها كما أنه عبر عن بعض القضايا التي تخص المجتمع الإنساني كافة بكثير من المصداقية، والطرح الموفق لكل ما يجول في ذهنه من رؤى وأفكار.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف — هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام — هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة — هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة — هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم — هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال — هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف للفنان العراقي فاضل الدباغ



صدر
لِمَنْ تُهْدى الأَزْهار
شعر ونثر
عواطف الحوطي
مجموعة قصصية
من حيث ننتهي نبدأ..
عهود بدر السالم
حديثاً